UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

LA PHILOSOPHIE DE L'ART

CHEZ

les Néo-Scolastiques de Langue française

PAR

Léon WENCELIUS

THÈSE

présentée à la Faculté de Théologie protestante
de l'Université de Strasbourg
et soutenue publiquement pour obtenir le grade
de Licencié en Théologie

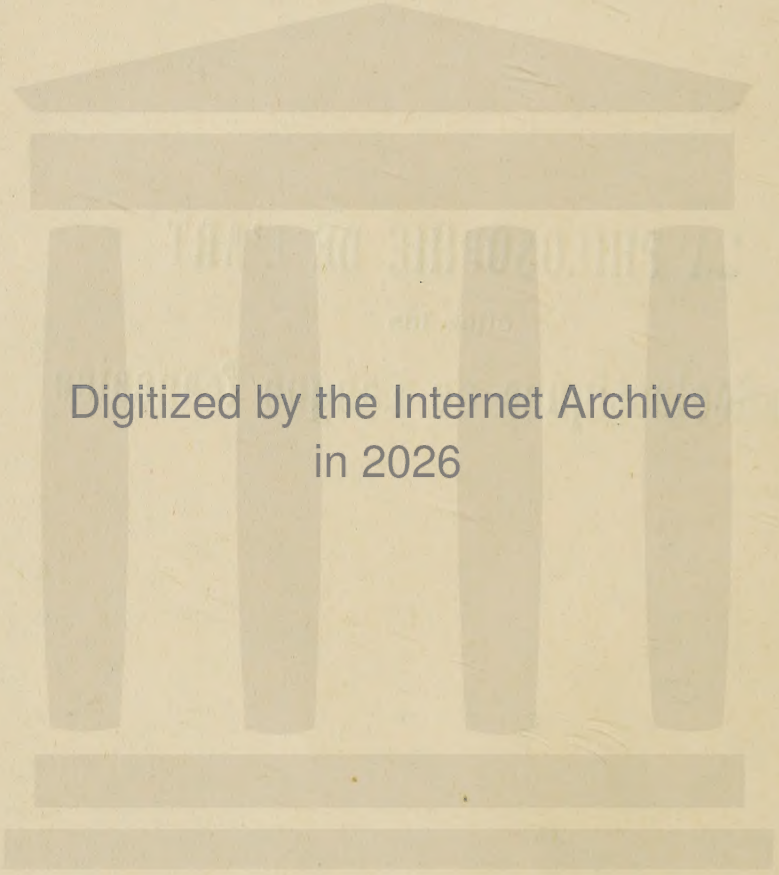
PARIS
JOUVE & Cie, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15

1932

LA PHILOSOPHIE DE L'ART

chez les

Néo-Scolastiques de Langue française



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548010_0043

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

LA PHILOSOPHIE DE L'ART

CHEZ

les Néo-Scolastiques de Langue française

PAR

Léon WENCELIUS

THÈSE

présentée à la Faculté de Théologie protestante
de l'Université de Strasbourg
et soutenue publiquement pour obtenir le grade
de Licencié en Théologie

PARIS
JOUVE & Cie, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15

1932

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

FACULTÉ DE THÉOLOGIE PROTESTANTE

M. Charles HAUTER, Président de la Soutenance

MM. Charles HAUTER
Fernand MÉNÉGOZ
Victor MONOD
} Examinateurs

La Faculté n'entend ni approuver ni désapprouver les opinions particulières du candidat.

№ 20

INTRODUCTION

Parmi tous les problèmes que soulève la philosophie religieuse, il en est un qui nous semble digne du plus grand intérêt. C'est celui du rapport de la beauté et de la divinité, et comme conséquence celui des rapports entre art et religion. La philosophie religieuse doit, selon nous, étendre ses recherches dans tous les domaines de la connaissance humaine. Elle doit non seulement étudier la notion de Dieu en soi, mais les rapports du divin avec tous les problèmes au milieu desquels se débat l'humanité. Or, il nous semble qu'une étude ou plutôt une suite d'études approfondies devraient être faites sur les problèmes énoncés plus haut. Toute philosophie religieuse devant être un système de pensée embrassant le monde, l'homme et Dieu, nous aimerions voir étudiés en fonction de ce système les problèmes de l'art et de la beauté. Qu'est-ce que le beau ? A-t-il quelque chose de commun avec le divin ? Est-il un attribut de la divinité comme le vrai et le bien ou n'est-il qu'une pâle analogie d'une des qualités du créateur ? Quels sont les rapports du beau avec, soit l'intelligence, soit la volonté divine ? Le beau n'est-il qu'une construction de l'esprit ? ou encore sa réalité n'est-elle que sensible ? Voilà une suite de questions que nous voulons donner comme exemples de problèmes à élucider. Et ce n'est pas tout. Toute théorie de la beauté a comme conséquence immédiate une théorie de l'art. Quels sont les rapports entre l'art et la religion ? Comment étudier les réalités artistiques en fonction de la philosophie religieuse ? Quelle est la part de l'art au milieu des autres activités humaines ? En conséquence, quels sont les rapports entre l'éthique et l'art ? Lorsqu'on a une certaine conception de Dieu et du monde, pour que cette conception atteigne

une universalité désirable, il faut qu'elle s'étende au monde des beaux objets. Il importe donc d'étudier le problème de la beauté en fonction de la manière dont nous apparaît la divinité et le problème de l'art en fonction de ce que nous croyons être la religion. De même qu'il existe une psychologie religieuse faisant la psychologie de l'âme dans ses rapports avec Dieu, de même qu'il existe une sociologie religieuse étudiant les rapports entre Dieu et les différentes conceptions sociologiques possibles; il importerait de constituer une esthétique religieuse qui étudierait, en fonction d'une philosophie religieuse, les problèmes de l'art et de la beauté.

Ce problème ne paraît pas avoir été grandement étudié, en France du moins. En effet, si nous regardons autour de nous, nous ne trouvons même pas beaucoup d'esthétiques systématisées en philosophie française. Ouvrons par exemple l'ouvrage si documenté de Parodi sur la philosophie contemporaine en France, nous y trouverons à la page 517 les constatations suivantes: « L'esthétique longtemps délaissée chez nous au moins par les philosophes a inspiré dans ces dernières années un assez grand nombre d'œuvres. « Les ouvrages multiples informés et fins de M. Lalo l'envisagent impartialement sous ses divers aspects en faisant une large place aux considérations sociologiques; mais par défiance contre tout esprit de système ils se dispensent par trop de conclure et, qu'il s'agisse des conditions du plaisir esthétique ou de l'essence de l'art, ils abandonnent le lecteur en pleine indécision. On trouvera dans les études de Delbos, dans les écrits de M. Delacroix des suggestions de détail ou des vues d'ensemble également précieuses. Mais deux livres surtout mériteraient une longue étude, qui appartiennent d'ailleurs à l'histoire des lettres de ce temps autant qu'à celle des idées : c'est l'admirable « Eupalinos » du poète Paul Valéry et le profond système des Beaux-Arts du philosophe Alain. Qu'il nous suffise d'en souligner ici la concordance remarquable d'esprit et de conclusion : en réaction contre la conception romantique de l'inspiration comme expansion et comme diffusion, expression spontanée et diffuse des sentiments de l'artiste, l'un et l'autre voient dans l'art une œuvre de volonté et de raison, où les

considérations techniques dominent, où le sentiment et l'idée ne prennent une valeur de beauté que dans et par la lutte avec la matière où ils se réalisent. »

Telle est l'esthétique contemporaine. Est-il besoin de faire remarquer qu'aucun des auteurs cités par Parodi n'étudie sous l'angle qui nous intéresse le problème de l'art et de la beauté ? On nous a cité des techniciens comme Lalo en sociologie, Delacroix en psychologie, qui étudient d'une manière intéressante les problèmes de l'esthétique en fonction des disciplines auxquelles ils se sont consacrés. De même Valéry se garderait d'étudier la beauté d'un point de vue théologique, car pour lui « les théologiens jouent avec les mots comme le chat avec la souris ». Enfin, Alain, s'il étudie avec profondeur les rapports entre la beauté et l'esprit, ne s'élève pas non plus jusqu'aux sphères religieuses.

Seule une famille parmi les penseurs français actuels a abordé avec le point de vue qui nous intéresse le problème de la beauté et de l'art, le liant très étroitement avec une conception rigoureuse de la théologie et de la religion, c'est l'école des philosophes néo-thomistes.

La renaissance néo-thomiste n'est pas seulement une résurrection du passé. La philosophie de saint Thomas d'Aquin est pour ses disciples la « philosophia perennis », non une philosophie mais la philosophie. Par conséquent tous les problèmes soulevés par la pensée humaine s'ils sont considérés selon un point de vue philosophique, doivent chercher leur causalité et leur finalité dans les principes éternels du Docteur Angélique. Le néo-thomisme ne se confine nullement dans les archives du passé, mais prétend être la plus moderne des philosophies qui sait comment incorporer dans sa synthèse toutes les questions de la philosophie. Alors que saint Thomas consacra toute sa vie à l'élaboration d'une synthèse englobant la totalité du savoir de son époque, les néo-thomistes du XX^e^ siècle travaillent maintenant à une nouvelle Somme qui contiendra dans une nouvelle synthèse tout le savoir moderne. La théologie thomiste ne traitera donc pas seulement d'ontologie ou d'épistémologie, mais cherchera à donner son point de vue sur

toutes les faces de la pensée humaine. Ainsi nous avons à l'heure actuelle des psychologues et voire des sociologues néo-thomistes. Tous les problèmes de philosophie discutés ou découverts depuis saint Thomas sont étudiés à nouveau par les philosophes néo-thomistes qui trouvent dans ces études une confirmation de la « perennis philosophia ». Nous avons donc affaire à une exhumation du passé, semblable à celle de Pompéi en archéologie, mais à une pensée vivante et agissante qui doit être considérée avec le plus grand respect.

Quoique très jeune, encore puisqu'elle célèbre en ce moment son cinquantenaire, la pensée néo-scolastique a tout de suite conquis son rang au milieu des autres systèmes de philosophie. Le traité moderne de philosophie contemporaine de Parodi en signale les doctrines et le livre récent *Philosophie et Savants Français du XX*e *siècle* de Baruzi consacre un long chapitre à Maritain et à la « Renaissance thomiste ».

Il nous a donc paru important d'étudier de la manière la plus approfondie possible l'esthétique de la néo-scolastique qui semble répondre aux questions mêmes que soulèverait selon nous une esthétique religieuse. Depuis un certain nombre d'années en effet les problèmes d'esthétique semblent avoir attiré l'attention des penseurs néo-thomistes. Tout un courant de pensée semble dirigé dans cette direction. On étudie à nouveau en fonction de la philosophie du Docteur Angélique le problème métaphysique de la beauté. Une esthétique religieuse est en voie d'élaboration. Non seulement on traite des rapports du beau et du divin mais aussi de l'art, soit avec la métaphysique, soit avec la sagesse, soit avec la morale. Nous avons affaire à une théologie de l'art et de la beauté. C'est un effort dont il importe de souligner ici l'originalité ; car pour la première fois depuis longtemps nous assistons à un essai d'explication de la beauté, non en fonction de considérations psychologiques, sociologiques ou autres, mais en fonction d'un univers hiérarchisé dont Dieu est l'origine et la fin. *Nous sommes en présence d'une esthétique moderne basée sur une théologie immuable.*

Notre but dans ce travail sera ainsi de montrer dans la limite de

nos possibilités, les grandes lignes d'une esthétique qui semble entièrement nouvelle et originale dans la pensée moderne. En réunissant et en systématisant tout ce que les néo-thomistes ont écrit au sujet de la beauté et de l'art, on arrive en effet à une doctrine très large et très compréhensive qui nous donne un point de vue très intéressant sur les manifestations les plus modernes de l'art. Notre travail désire être une contribution à l'histoire des doctrines esthétiques. Il veut être une étude des rapports entre la philosophie religieuse et l'art et la beauté tels que les néothomistes les ont entrevus. Nous voudrions pour notre part contribuer à ce qui pourrait devenir une histoire à travers les âges des différentes manières dont les hommes ont entendu les rapports du beau et du divin, dans leur essence et dans leur réalisation. Nous aimerions montrer avec la plus grande objectivité possible les grandes lignes de ce qui pourrait devenir pour les néo-thomistes une « Somme esthétique » et nous nous attacherons à montrer l'originalité d'un pareil effort, le travail important qui a été fait mais aussi le travail qui reste à faire. « A un travail philosophique il suffit d'une information limitée à l'essentiel, aux exemples les plus accessibles et les plus significatifs » dit avec juste raison Jacques Maritain. C'est un travail de ce genre que nous désirons réaliser. Notre bibliographie donnera les sources de notre travail. Donnons ici un court aperçu des figures essentielles de la renaissance esthétique de la néo-scolastique.

Deux grandes écoles semblent se partager à ce sujet la pensée esthétique, l'école de Louvain et celle de Paris. A Louvain dans la collection de la Revue néo-scolastique nous avons trouvé des articles suggestifs sur l'esthétique dont les auteurs les plus en vue sont le Cardinal Mercier et M. de Wulf. D'autres collaborateurs semblent avoir secondé ces deux maîtres, tels que M. Sentroul, M. Thierry et M. Hallez. A Paris, le grand représentant de l'esthétique thomiste est sans contredit Jacques Maritain. Son livre *Art et Scolastique* paraît en être le véritable bréviaire. La nouvelle collection du Roseau d'or et de Vigile semble être comme le prolongement artistique dans le domaine littéraire de la doctrine de

Maritain. *Art et Scolastique* est en effet cité par tous les représentants de la Renaissance néo-thomiste comme une référence indispensable à consulter. La doctrine de l'art thomiste trouve de brillants représentants dans les personnes de Stanislas Fumet et de Maurice Denis. De même le théâtre thomiste nous est révélé dans son essence par les productions de Gaston Baty de Ghéon, de Maurice Brillant et enfin les drames de Claudel. La personnalité de Claudel anime de même de son souffle puissant la théorie thomiste de la poésie où nous verrons aussi apparaître la silhouette fuyante de Cocteau et la pensée subtile de Max Jacob. Le roman a enfin trouvé son théoricien dogmatique en la personne d'Henri Massis et sa réalisation dans Ramuz et Bernanos.

Nous avons voulu seulement indiquer l'orientation générale de nos sources. « L'information limitée à l'essentiel » dont parle Maritain. Le néo-thomisme dans le domaine esthétique semble à l'heure actuelle admirablement organisé, nous avons les grands doctrinaires qui étudient les problèmes de la beauté et de l'art dans toute leur généralité et en fonction de leur théologie, puis nous avons les spécialistes qui étudient une face seulement de la question et enfin les artistes qui réalisent dans le concret les idées que les théoriciens de leur école ont explicitées. Et tout cela obéit à un ordre admirable. Derrière toute cette activité intellectuelle on entrevoit dans toute sa netteté comme dans toute sa pureté la même harmonie qui aboutit jadis à la construction des Sommes et qui cherche à constituer à l'heure actuelle une Somme nouvelle. Comme les artisans des cathédrales les néo-thomistes sont en train de construire un édifice dédié à la beauté et à Dieu. Leur travail obéit à une puissante logique interne, mais personne jusqu'à présent n'avait encore essayé de voir dans leur ordre même et selon le point de vue le plus strictement objectif, les grandes lignes de cette cathédrale nouvelle qui s'édifie sous nos yeux. C'est ce que nous tentons de faire dans ce travail. Nous espérons ajouter ainsi un chapitre de plus à l'histoire de l'esthétique et enfin nous pensons aussi que les grandes lignes que nous aurons découvertes dans cet essai pourront, dans le domaine spé-

culatif, montrer la possibilité de la constitution d'un chapitre nouveau de la philosophie religieuse qui étudierait les rapports entre la théologie et l'art.

Quelle sera maintenant notre méthode ? Les productions actuelles des néo-thomistes sur les problèmes esthétiques sont encore très fragmentaires. Même des œuvres comme celles de Maritain et de Wulf sont des considérations séparées au sujet de tel ou tel problème d'esthétique, et aucun travail n'a encore réuni ces différents fragments. Un bon point de départ nous semble indispensable.

« De toutes les esthétiques, celle qui nous semble la plus adéquate aux faits est l'esthétique des grands philosophes du Moyen Age mais élargie dans ses principes, renouvelée dans ses applications selon le génie qui préside à l'ancien mais immuable système d'idées qu'est la scolastique... une philosophie de l'art n'est solide et puissante que si elle est solidaire d'une philosophie de l'univers » (1).

« On pourrait, si l'on rassemblait à nouveau les matériaux préparés par les scolastiques, en composer une riche et complète théorie de l'art » (2).

Ces citations nous donneront le point de départ que nous cherchons. Nous commencerons donc par étudier les théories esthétiques de saint Thomas lui-même qui sont à la base de l'esthétique néo-thomiste. Chaque livre traitant d'un problème esthétique dans la littérature néo-thomiste cite toujours les mêmes passages du Docteur Angélique et traitent plus ou moins de la théorie de la beauté de saint Thomas. Nous commencerons donc par étudier cette esthétique telle qu'elle est entrevue par les philosophes néo-thomistes. Nous verrons comment les différentes écoles néo-scolastiques interprètent les textes de saint Thomas et nous pourrons, en rassemblant ces données, avoir une idée de la manière dont les modernes disciples du Docteur Angélique comprennent les

---

(1) De Wulf, *Première leçon d'esthétique*, *Revue néo-scolastique*, 1908.
(2) Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, p. 3.

passages de ses œuvres où il est question de beauté. Puis, poussant notre analyse, nous ne manquerons pas de relever les points où des divergences de vue semblent apparaître entre les divers commentateurs et nous nous aiderons des textes mêmes pour comprendre la nature de ces divergences et essayer de voir quelle théorie semble la plus fidèle à « l'ancien mais immuable système d'idées qu'est la scolastique ». Nous verrons ensuite comment l'esthétique implicitement contenue dans l'œuvre du Docteur Angélique s'est transformée en esthétique plus explicite chez les néo-thomistes modernes. Ce sera l'étude de ce que de Wulf appelle « l'esthétique élargie dans ses principes ». Ensuite dans une seconde partie nous verrons cette même esthétique « renouvelée dans son application » au contact de la philosophie moderne. Nous verrons en quoi les théories esthétiques modernes ont tort et aussi en quoi elles ont apporté une contribution importante à l'esthétique immuable de la néo-scolastique. Dans la dernière partie qui traitera des théories thomistes du théâtre, de la poésie et du roman, nous aurons comme l'illustration des parties précédentes et là aussi nous ferons suivre l'exposé objectif des doctrines, d'une conclusion où nous montrerons les points que nous désirerions voir systématisés ou révisés. Nous espérons ainsi avoir l'idée la plus claire possible de l'esthétique néo-thomiste qui prétend établir une nouvelle synthèse sur une base éternelle avec des matériaux modernes animés par l'esprit même du Docteur Angélique. Nous considérerons cette synthèse dans son essence et dans l'essence de sa réalisation. De cette façon nous pourrons espérer donner de ce grand mouvement une idée qui soit fidèle à elle-même et nous pensons pouvoir montrer un des courants modernes les plus importants de la philosophie de la beauté uni à l'une des synthèses les plus grandioses de la théologie.

PREMIÈRE PARTIE

BEAUTÉ, ART ET NÉO-SCOLASTIQUE

CHAPITRE PREMIER

Les sources thomistes de la philosophie de l'art.

A. *L'idée de Beauté.*

Il n'y a pas d'esthétique véritable dans l'œuvre cependant si considérable du Docteur Angélique. On ne peut y trouver aucun chapitre traitant spécialement du beau ou de l'art. Malgré cela il ne faut pas déduire de ces faits que l'œuvre de saint Thomas ne comporte aucune esthétique. En effet si rien d'explicite ne se trouve à ce sujet dans la production de l'Aquinate, nous avons cependant à l'intérieur de cette production une *esthétique implicite*. Même s'il n'a pas composé de traité spécial sur la beauté le Docteur Angélique avait une conception personnelle de la beauté. Cette conception est une construction vraiment remarquable et profonde, et en réunissant tous les textes où il est question de beauté nous verrons qu'il sera possible de constituer une esthétique aussi solide et puissante que celle d'une philosophie où elle serait plus explicitée. Il est à remarquer que saint Thomas parle toujours de la beauté à propos de quelqu'autre problème. C'est de cette façon que les commentateurs du Maître ont été capables par d'habiles recoupements à donner une conception plus dialectique des problèmes qu'implique la notion de beauté. Cette remarque est très importante, car il ne faut jamais perdre de vue le fait que saint

Thomas parle toujours de la beauté à propos d'autre chose, pour mieux comprendre les difficultés qu'impliquent certains parmi les textes.

Les principaux textes auxquels se réfèrent les néo-thomistes se trouvent dans les deux Sommes, dans les Sentences, et dans les commentaires au sujet de la Vérité, des Psaumes, d'Esaïe et enfin du fameux traité des noms divins de Denys l'Aréopagite.

Le premier texte d'importance que nous désirerions citer se trouve dans la question 39 Art. 8 de la première partie de la Somme Théologique. Le Docteur Angélique demande si les docteurs sacrés attribuent d'une manière convenable toutesles qualifications nécessaires aux personnes de la Sainte Trinité ? La réponse est positive et saint Thomas traite de toutes les qualités possibles des membres de la Trinité.

Si nous considérons Dieu d'une manière absolue, dit saint Thomas, nous devons accepter l'appropriation qu'a faite Hilaire en attribuant l'éternité au Père, l'espèce ou la beauté au Fils et l'usage au Saint Esprit. L'éternité en tant qu'elle signifie l'être qui n'a pas de fin ni de commencement a de l'analogie avec ce qui est propre au Père et qui consiste à être un principe qui ne procède pas d'un principe.

L'espèce ou la beauté a aussi de la ressemblance avec ce qui est propre au Fils, car pour la beauté trois choses sont requises: l'intégrité, la proportion et la clarté ou splendeur. Or le Fils a en lui et véritablement la propre nature du Père, il a donc l'intégrité. Le Fils est d'autre part l'image expresse du Père, c'est là une des propriétés du Fils à laquelle ressemble la proportion. Enfin le Fils étant, selon saint Jean Damascène, la lumière et la splendeur de l'intelligence, la notion de splendeur se rapproche là aussi d'une des propriétés du Fils.

Tel est le résumé de cette partie de la Somme. De là nous pouvons déjà tirer deux conséquences importantes. Nous avons d'abord une définition de la beauté : elle consiste en trois choses : l'*intégrité*, la *proportion* et la *splendeur*. Ensuite nous avons une première considération au sujet des rapports de la beauté et de la divinité : la

beauté a son analogue dans le Fils, deuxième personne de la Trinité (1), comme l'éternité a son analogue dans le Père. « C'est au Fils que le nom de Beauté est attribué en propre » relate Maritain (2).

Dans d'autres parties de son œuvre saint Thomas parle de la beauté du Fils (3). Il est tout rayonnant de la splendeur divine et

---

(1) Secundum igitur primam considerationem, quo consideratur absolute Deum esse secundum suum, sic sumitur appropriatio Hilarii secundum quam aeternitas appropriatur patri, species Filio usus Spiritui Sancto. Aeternitas autem in quantum significat esse non principiatum similitudinem habet cum proprio Patris qui est principium non de principio.

Species autem sive pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filii, nam ad pulchritudinem tria requiruntur, primo quidem integritas sive perfectio, qua enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt et debita proportio sive consonantia et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur. Quantum igitur ad primum similitudinem habet cum pro prio Filii in quantum est Filius habens in se vere et perfecte naturam Patris. Unde ad hos innuendum Augustinus in sua expositione (De trininate lib VI, cap. 10) dicit ubi scilicet in Filio summa et perfecta vita est. Quantum vero ad secundum convenit cum proprio Filii in quantum est imago expressa Patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte representat rem quamvis turpem. Et hoc tangit (ut super) Augustinus cum dicit « Ubi est tanta convenientia et prima equalitas », etc.

Quantum vero ad tertium convenit cum proprio Filii in quantum est Verbum quidem est lux et splendor intellectus et Damascenus dicit (De Fide orth lib. III, cap. 3). Et hos tangit Augustinus (ut super) cum dicit : tanquam Verbum perfectum cui non desit aliquid et ars quaedam omnipotentis Dei »...

Summa Theologica 1.1. Questio 39, art. 8. Utrum convenienter a sacris doctoribus sint essentialia personis attributa.

(2) *Art et Scolastique*, p. 50.

(3) Pulchritudo, sanitas et hujusmodi dicuntur quoddam modo per respectum ad aliquid quia aliqua contemperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene ; aliqua enim est sanitas leonis quae est mors hominis. Unde sanitas est proportio humorum in comparationem ad talem naturam. Et similiter pulchritudo (corporis) consistit in proportione membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius et alia alterius et sic hanc pulchritudinem Christus secundum quod competebat ad statum et reverentiam suae conditionis habuit. Non est ergo intelligendum quod Christus habuerit capillos flavos vel fuerit rubeus quia decuisset eum, sed illam pulchritudinem corporalem habuit summe quae pertinebat ad statum et reverentiam et gratiositam in aspectu, ita quod quoddam divinum radiabat in vultu ejus quod omnes in eo reverebantur (Com. Ps. 44,2).

sa beauté a brillé aussi dans le monde sensible. Elle consistait dans la proportion des membres et dans l'éclat de son corps. Ainsi, si dans le Fils la beauté est un analogique, dans la personne sensible de Jésus on pouvait remarquer cette fois une beauté sensible. Nous retrouvons toujours d'une part la définition même de la beauté : intégrité, proportion et splendeur, et d'autre part l'affirmation qu'elle trouve son analogué dans la personne du Fils.

Essayons maintenant d'analyser davantage cette notion analogique de la beauté. Avons-nous là seulement une image, ou y a-t-il dans cette notion une réalité métaphysique ? La question qui se pose immédiatement est de savoir si cet analogué du Fils qu'on appelle la beauté constitue dans son être propre un attribut de la divinité.

Reprenons la définition néo-thomiste des attributs relatifs à l'être même de Dieu. « Ces attributs sont d'abord les propriétés de l'être en général portées à leur perfection suprême dans l'être divin c'est-à-dire, l'unité la vérité et la bonté » (1). Il nous faut donc étudier les rapports entre le beau, le vrai et le bien.

Quels sont les rapports entre le beau et le bien ?

La meilleure définition du bien que nous puissions donner se trouve dans le livre d'esthétique du thomiste allemand Dr Stöckl : « Le bien des choses dans l'acceptation métaphysique du mot consiste dans le fait que les choses sont telles que Dieu les a voulues ; elles sont bonnes en tant qu'elles expriment la finalité selon laquelle elles ont été faites ».

Le bien des choses dans son acceptation psychologique consiste dans la propriété des choses selon laquelle elles sont désirées par nous et sont conformes à notre propre nature. (2) Le bien métaphysique est donc la conformité avec la volonté de Dieu alors que le bien psychologique est la conformité avec l'appétit humain.

Essayons d'analyser d'abord ce qu'il y a de commun entre le beau et le bien, Un bel objet, l'objet de l'appétit comme un bon

---

(1) Garrigou Lagrange, *Les perfections divines*, p. 66.
(2) *Stöckl Lehrbuch der Esthetik*, p. 25.

objet. Nous avons là une ressemblance « Si l'heureuse mise en acte d'une faculté de l'intelligence provoque le bien-être et comme l'épanouissement métaphysique de celle-ci satisfaisant ainsi l'appétit naturel qui fait un avec son essence, cependant cette fleur de l'acte n'est proprement plaisir, joie ou délectation que parce qu'elle est aussitôt cueillie par la faculté d'appétition elle-même du sujet par *l'appetitus elicitus* qui y trouve son terme et son repos. » (1) (2) Le beau a donc un rapport essentiel et nécessaire bien qu'indirect avec le bien ajoute Maritain. C'est pourquoi il est une espèce de bien.

Comme nous le voyons, le beau réalise une sorte de délectation spéciale dans la faculté de connaître, alors que l'objet du bien nous plaît aussi par définition. Tout ce qui est bien plaît, or pour saint Thomas ce qui étant vu plaît est beau, donc le beau semble être un bien spécial (3) (4).

Mais il y a encore une autre ressemblance entre le bien et le beau. Lorsqu'une chose est belle, nous la désirons et nous l'aimons. Ici le beau est comme « subsumé sous la raison propre du

---

(1) Maritain, *op. cit.*, p. 259.

(2) Fumet, *Procès de l'art*, p. 31.

(3) Pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem : quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprio respicit appetitum est enim bonum quod omnia appetunt et ideo habet rationem finis nao appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit ad vim cognoscitivam pulchra enim dicuntur quae visa placent unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus ; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo respicit formam, pulchrum pro prie pertinet ad rationem causae formalis. (S. T., I.I., q. 5, a. 4, ad. 1.)

(4) Pulchrum est idem bono sola ratione differens : cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad ratione pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione qui etetur appetitus. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quendam ordinem ad vim cogno scitivam ; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui ; pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet (S. T., I-II, q. 27, a. 1. Ad. 3.)

bien » et là encore il coïncide avec le bien (re seu subjecto) (1) (2).

Nous avons en somme là une ressemblance entre les notions de beau et de bien vue sous deux points de vue. D'abord, parmi les objets qui plaisent, le beau est le bien spécial qui plaît lorsqu'il est appréhendé. Ensuite, le beau peut être considéré comme un objet dont la possession peut paraître bonne au sujet. On pourrait dire que de même le vrai (3) lorsqu'il est recherché est désirable, comme l'est le beau ou le bien. Nous avons donc une ressemblance métaphysique et psychologique.

Quelles sont maintenant les différences entre le beau et le bien.

a) Considérons à nouveau le texte du « De veritate. » Saint Thomas montre que le bien, contrairement au beau, se différencie de lui par la perfection qu'il apporte au sujet. Celui-ci, devant le bien, se perfectionne dans son essence, ce qui n'a pas lieu en face du beau. Le bien, comme objet, réalise la finalité de l'homme, ce que le beau ne fait pas et nous verrons la conséquence de ce fait dans la théorie thomiste de l'art.

b) Le bien est l'objet de l'appétit, le beau n'est que ce qui plaît étant vu. Tout ce qui plaît est bien mais n'est pas beau. Un objet pour être beau doit non seulement plaire, mais doit plaire dans son appréhension même (voir (3) page précédente).

---

(1) Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari ad diversa. Ex hoc enim ipso quod aliquid appetit bonum appetit simul pulchrum et pacem ; pulchrum quid enim quantum est in seipso specificatum et modificatum quod in ratione boni includitur, sed bonum addit rationem perfectivi ad aliam. Unde quicumque appetit bonum appetit ex hoc ipso pulchrum. Pax autem importat remotionem perturbantum et impedentium adeptionem, ex hoc autem ipso quod aliquid desideratur, desideratur re motio impedimentorum ipsius. Unde et eodem appetitu appetitur bonum pulchrum et pax. (De Ver., q. 22, a. 1, ad. 12.)

(2) Pulchritudo non habet rationem appetibilis nisi in quantum induit rationem boni, sic et verum appetibile est sed secundum rationem propriam habet claritatem (.I sent, d. 31, q. 2, al., ad. 4.)

(3) Maritain, *Art et Scolastique*, p. 262.

c) Reprenons l'article 27 (voir (4) page 13). Nous avons l'importante phrase suivante : « pulchrum addit supra bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam. » Il y a donc dans l'essence même du beau quelque chose qui n'est pas dans l'essence même du bien et c'est un certain rapport avec les facultés cognitives.

d) Dans la question 5 (voir (3) page 13), Thomas d'Aquin se pose la question suivante : « utrum bonum habeat rationem causae finalis. » Il montre que le bien n'a pas le caractère de la cause formelle, mais plutôt le caractère de la cause finale à cause de sa relation directe avec l'appétit. Mais le beau a le caractère de la cause formelle parce qu'il a une relation directe avec la connaissance et la connaissance est ici déterminée par le fait que le sujet connaissant reçoit la forme de l'objet connu « per assimilationem » et s'identifie lui-même avec la forme. La délectation donnée par le beau ne vient pas du fait qu'il est pour nous la cause finale, mais du fait que le beau consiste dans la proportion et que la vue d'un bel objet nous plaît à cause de l'harmonie qu'il y a entre ses parties.

e) La conclusion de Maritain à ce sujet est formelle : « Si le beau diffère (ratione) du bien en ce qu'il ne fait pas directement face à l'appétit et appartient de soi-même au domaine de la causalité formelle, cependant il a dans sa définition de délecter étant vu, et implique ainsi nécessairement un rapport à l'appétit, ce rapport à l'appétit au titre d'objet dont l'appréhension même est délectable est de la notion même du beau. De sorte que la beauté tout en faisant directement face à la faculté de connaître, intéresse indirectement et par son essence même, la faculté appétitive (1). »

Le beau intéressant directement la faculté de connaître, nous sommes naturellement amenés à étudier les rapports entre le beau et le vrai. (2) Rappelons-nous ici aussi l'excellente définition du vrai de Stöckl, « le vrai d'un objet consiste dans sa conformité

---

(1) *Art et Scolastique*, p. 263.
(2) Voir *Le Procès de l'art*, p. 28.

avec l'intelligence divine ou avec l'idée existant dans l'intelligence divine et selon laquelle l'objet est fait ».

L'intelligence cherche à appréhender la réalité et la fin de ce travail d'appréhension est la conformité avec le réel. « Veritas est adequatio intellectus et rei » et « pulchra sunt quae visa placent » vont être les deux formules qui nous montreront les ressemblances et les différences entre le beau et le vrai. Quelles sont d'abord les ressemblances entre le beau et le vrai ?

a) Le beau doit être vu ou appréhendé « vi cognoscitiva ». Ainsi le beau et le vrai ont une relation profonde avec l'intelligence.

b) La fin de l'intelligence est l'être intelligible, son besoin est la certitude et c'est pour atteindre cette fin que l'intelligence emploie la démonstration. La démonstration constitue l'œuvre et l'instrument de l'intelligence, et lorsque l'intelligence se sert de ce moyen pour atteindre l'intelligible elle s'appelle raison. La raison est nécessaire pour réaliser cette conformité avec le réel qui est le vrai. « La raison n'est que l'intelligence prise en tant qu'elle se meut d'un mouvement progressif et que passant d'un concept à l'autre et les enchaînant dans un certain ordre elle arrive à appréhender le réel. (1) » Le beau d'autre part consiste dans la proportion et dans la splendeur. Saint Thomas montre (2) que la proportion se trouve dans la raison, son objet est de manifester la lumière et la proportion dans les objets. Ainsi pour atteindre le beau ou le vrai une grande activité de la raison semble nécessaire.

c) Analysant la nature du calme produit par l'appréhension du beau, saint Thomas (3) dit que l'appétit est calmé « seu cognitione ». Il doit en être de même du savant lorsque son désir est apaisé par la découverte de la vérité.

Quelles sont maintenant les différences entre le beau et le vrai ?

---

(1) MARITAIN, *Art moderne*, p. 34.
(2) S. Th. I-II, q. 180, a. 2, ad. 3.
(3) S. Th., I-II, q. 21, a. 1, ad. 3.

a) Le beau et le vrai sont appréhendés par l'intelligence ce que saint Thomas appelle « ordinatio rationis ». Mais saint Thomas dit aussi que pulchra sunt quae visa placent. Analysons d'abord la « placent » de cette formule. Quoique appréhendé par l'intelligence le beau produit une délectation. Nous avons vu que le beau a un rapport indirect avec l'appétit.« Il lui est essentiel de produire une certaine délectation intuitive de l'intelligence et des sens » (1). Si d'une manière générale le vrai est (psychologiquement) désirable comme le beau, métaphysiquement parlant, le beau produit une délectation spéciale qui est ce que Maritain appelle la « délectation dans le connaître ». Ainsi, quoique le beau tienne au vrai métaphysique en ce sens que tout resplendissement d'intelligibilité dans les choses suppose quelque conformité à l'intelligence cause des choses, néanmoins le beau n'est pas une espèce de vrai mais une espèce de bien (2). Cette délectation n'est pas la délectation propre à l'acte de connaître, mais « une joie qui surabonde et déborde de cet acte à cause de l'objet connu (3). »

b) Analysons maintenant le « quae visa ». Saint Thomas insiste sur le fait que les beaux objets ne peuvent être que vus ou entendus, on dit une belle vision ou une belle audition, mais on ne dit pas une belle odeur. La raison est que seules la vue et l'ouie sont des sens cognitifs (4). D'autre part souvent à la place de visio le Docteur Angélique parle d'appréhension. Les sens, ainsi que l'intelligence semblent donc nécessaires à l'appréhension du beau. L'intelligence connaît donc le beau par une intuition sensible, dans et par le sensible, tandis que le vrai est abstrait du sensible par l'intelligence. Là encore nous avons une importante différence entre les deux notions. « L'intuition du beau artistique se tient ainsi à l'extrême opposé de l'abstraction du vrai scientifique. Car c'est par l'appréhension même du sens que la lumière de

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 259.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 41.
(3) MARITAIN, *op. cit.*, p. 35.
(4) S. Th., I-II, q. 27, a. 1, ad. 3.

l'être vient ici pénétrer l'intelligence. L'intelligence alors détournée de tout effort d'abstraction jouit sans travail et sans discours. Elle est dispensée de son labeur ordinaire, elle n'a pas à dégager un intelligible de la matière où il est enfoui, pour en parcourir pas à pas les divers attributs, comme le cerf à la source vive elle n'a rien à faire qu'à boire, elle boit la clarté de l'être (1). » Il y a donc une grande différence entre l'activité conceptuelle de l'intelligence qui aspire au vrai et l'activité intuitive qu'elle montre en face du vrai.

d) En conséquence, si l'on appréhende le beau dans et par le sens, le beau ne sera découvert que dans le domaine du particulier alors qu'il n'est de science que du général. Nous verrons l'importance de cette notion du particulier dans la théorie thomiste de l'art.

e) Alors que le vrai est la conformité avec ce qui est, la beauté consiste dans la proportion et dans la splendeur. Ainsi le beau ne semble pas avoir la simplicité de l'unicité de la vérité. Tandis que le beau est proportion la vérité est une. L'unité de la beauté a donc quelque chose de plus synthétique que celle de la vérité qui n'a pas de parties. Alors que l'ordre et la proportion peuvent être considérés comme une méthode pour atteindre la vérité ils ne la constituent pas.

Nous sommes au terme de l'étude comparative que nous avons entreprise entre les notions du beau d'une part, et les notions du bien et du vrai d'autre part. Nous pouvons avoir maintenant une idée plus précise des rapports de l'idée du beau avec deux des principaux attributs de Dieu considéré en tant qu'être et, que saint Thomas appelle aussi les transcendantaux : le bien et le vrai. Avant de continuer, rappelons les principaux points auxquels nous sommes arrivés.

a) Le beau a une relation indirecte avec l'appétit, alors que le bien a une relation directe avec lui. La perception du beau est ainsi tout à fait différente de la perception du bien. L'esthétique est par

(1) *Op. cit.*, p. 40.

conséquent de l'ordre spéculatif, alors que l'éthique est de l'ordre pratique.

b) Le beau et le vrai doivent être appréhendés par les facultés cognitives, mais tandis que le vrai est la conformité avec ce qui est, le beau est l'objet de l'intuition de l'intelligence dans et par les sens, un objet d'intelligence qui possède la clarté et la proportion.

c) L'esthétique serait donc la science d'une intelligence qui découvre par les sens et au moyen d'une intuition une certaine proportion et une certaine clarté dans un objet particulier dont l'appréhension produira dans le sujet une délectation spéciale, alors que la logique serait la science qui établit les lois dialectiques du monde intelligible, dans toute leur généralité.

Le beau a donc une relation indirecte avec l'appétit, une relation directe avec la faculté cognitive, l'homme le découvre dans et par le sensible ; enfin, le beau a son souverain analogué dans le Fils, seconde Personne de la Trinité.

B. *La notion d'art.*

Il n'y a pas de philosophie spéciale de l'art dans la pensée du Docteur Angélique. Cependant, comme au sujet de la beauté, saint Thomas parle souvent de l'art, dont nous savons avec précision la place au milieu des « vertus » thomistes. Deux articles de la question 57 de la deuxième partie de la première partie comparent l'art à l'intellect spéculatif et à l'intellect pratique. Souvent aussi à propos d'autre chose saint Thomas parle de l'art et emprunte à son domaine des comparaisons au sujet de problèmes théologiques ou métaphysiques. Tous ces textes constituent les sources de la théorie néo-thomiste de l'art et à ce propos nous ne relèverons pas de controverse entre les écoles de Paris ou de Louvain.

La 57e question de la partie 1, 2, de la *Somme* considère les vertus intellectuelles « De distinctione virtutum intellectualium in sex articulos divisa ». Dans le premier article, saint Thomas prouve

que les « habitus » spéculatifs de l'intellect sont des vertus parce qu'ils contribuent à la perfection de la partie intellectuelle de l'âme. Ils donnent ainsi à l'homme la faculté de bien agir. Il y a trois vertus spéculatives, dit saint Thomas, dans le second article : la sagesse qui est de considérer les intelligibles selon leur nature, ensuite la science qui raisonne sur les différentes manières de connaissance, enfin l'intelligence ou l'entendement qui recherche la connaissance des premiers principes.

Ces vertus rendent l'intelligence plus parfaite (1). Le royaume spéculatif est leur domaine. Près des vertus spéculatives se trouvent les vertus pratiques. Le but de ce domaine n'est pas la connaissance, mais l'action. Saint Thomas considère de même les vertus de l'intellect pratique. La première des vertus de l'intellect pratique est l'art. Nous avons alors à connaître les différences qu'il y a entre l'art et les autres vertus intellectuelles. L'art n'est rien d'autre que la droite raison dirigeant l'homme dans les choses qu'il a à faire. En conséquence, l'art est un « habitus opératif ». L'art a cependant quelque chose de commun avec les habitus spéculatifs. Leur fonction est aussi de regarder les choses en elles-mêmes et de ne pas considérer les dispositions de l'appetit. Saint Thomas en donne un exemple : le géomètre doit d'abord faire une bonne démonstration qu'il soit en colère ou pacifique. De même un artisan ne doit pas, lorsqu'il fait une œuvre, être loué pour ses intentions mais pour ce qu'il a fait. L'art en ce sens est une vertu semblable à celles de l'intellect spéculatif en tant qu'il n'aboutit pas à l'exécution d'une bonne action mais a pour but la bonne exécution d'une œuvre. Mais dans un autre sens l'art est près de la prudence. La prudence est en effet la seconde vertu de l'intellect spéculatif, elle dépend du domaine de l'agir et son but est la

(1) Sicut habitus speculativi, sic et ars rationem virtutis aetenus tantum habet quatenus facultatem bene operandi praestat : non autem quasi potentia seu habitu bene uti faciat. (S. T., 1.2, q. 57, art. 3).

Et tamen in aliquo convenit cum habitibus speculativis quia etiam ad ipsos habitus speculativos pertinet, qualiter se habeat res quam considerant, non autem qualiter se habeat habitus humanus ad illam (*Ibid.*, 1.

réalisation de l'agir dans sa perfection. L'art se rapproche de la prudence en ce qui concerne le sujet et la matière. Les deux ont comme sujet la part de l'âme où l'opinion est formée et pour matière le contingent (1). Dans une autre part de son œuvre saint Thomas nous montre la différence entre les vertus spéculatives et les vertus pratiques. Les premières sont en rapport avec la nécessité et les secondes avec la diversité de la matière.

L'art a ainsi un objet contingent. Mais il diffère de la prudence. La conclusion de l'article IV de la 57e question nous montre que la prudence étant la droite raison conduisant l'homme, elle exige un appétit et une volonté droites, l'art étant la raison où la clef des œuvres à faire ne demande pas cette disposition de la volonté ou de l'appétit. L'art en effet ne demande qu'une faculté de bien faire, tandis que la prudence doit faire un bon usage de ses facultés. Les considérations au sujet de l'appétit divisent ainsi le royaume des habitus de l'intellect pratique en deux parties. Le domaine des « agibilia », la prudence est la droite raison de ce qui doit être agi et le domaine des « factibilia », l'art est la droite raison de ce qui doit être fait. Comme le disait Aristote (*Métaphysique*, livre IX, texte 16), faire est un acte qui a pour objet une matière extérieure, tandis qu'agir est immanent à l'agent lui-même (2).

Non seulement des considérations au sujet de l'appétit différencient l'art de la prudence, mais aussi des considérations au sujet de la raison elle-même (3). Nous avons vu que dans un certain rap-

---

(1) Prudentia magis convenit cum arte quam habitus speculativi quantum ad subjectum et materiam ; utrumque enim est in opinativa parte animae et circa contingens aliter se habere. Sed ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, 1.2, q. 57, a. 4, ad. 2.

(2) Sic ergo dicendum est quod cum prudentia sit in ratione ut dictum est diversificatur quidem ab aliis virtutibus intellectualibus secundum materialem diversitatem objectorum. Nam sapientia et scientia et intellectus sunt circa necessaria ars autem et prudentia sunt circa contingentia. Sed ars circa factibilia quae scilicet in exteriori materia constituuntur, sicut domus cultellus et hujus modi, prudentia est autem circa agibilia quae scilicet ipso operante constituunt et supra habituum est. (S. T., 2.2, q. 47, 5 c.)

(3) ...omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad

port l'art a des rapports étroits avec les vertus spéculatives. L'ar a plus de rapports avec les vertus spéculatives que la prudence. Chaque application de la droite raison des « agibilia » dépend en effet de l'art. Or, dans le domaine spéculatif il y a des objets de pensée comme le syllogisme qui ont à procéder selon de certaines manières et là il y a un « faire » qui est domaine de l'art (1).

Si nous considérons le point de vue de la finalité nous avons une autre différence entre l'art et la prudence. L'art est dirigé vers des fins particulières, tandis que le but de la prudence est le bien général de l'homme. La prudence doit être réalisée par de bons conseils, elle donne des avis dirigés selon ce qui convient à la fin de l'homme, tandis que les conseils donnés en art ne regardent qu'une fin particulière (2).

Un autre fait nous montrant la différence entre l'art et la prudence est qu'il y a une vertu spéciale de l'art. En effet l'art ne demande pas la rectitude de l'appétit, Il faut donc enseigner à l'homme de faire un bon usage de son art. Dans la *Somme* on voit un chapitre spécial où par exemple le Docteur Angélique nous enseigne que les objets produits par l'art doivent être tels qu'ils puissent être utilisés sans possibilité de pécher (3). L'art doit pro-

---

artem, sed ad prudentiam non pertinet nisi applicatio rationis rectae ad ea de quibus est consilium. Quia ergo ratio speculativa quoddam facit, puta syllogismum, propositionem et alia hujusmodi, in quibus proceditur secundum certas et determinatas vias, inde est quod respectu horum potest salvari ratio artis, non autem ratio prudentiae. (S. T., 2.2, q. 47, 2 ad. 3.)

(1) Philosophus dicit artis esse virtutem quia non importat rectitudinem appetitus. Prudentia autem non habet locum in quae sunt artis tum quia ars ordinatur ad aliquam particularem finem tum quia ars habet determinata media per quas pervenitur ad finem. (S. T., 2.2, q. 47, a. 4, ad. 2.)

(2) Prudentia est consiliativa bene de quis quae pertinent ad totam vitam hominis et ad ultimam finem vitae humanae. Sed in artibus aliquibus est consilium de his quae pertinent ad fines proprios illarum artium. (1.2, q. 57, a. 4, ad. 3.)

(3) ...ut homo bene utatur arte quam habet, requiritur bona voluntas quae perficitur per virtutem moralem, ideo philosophus dicit quod artis est virtus scilicet moralis in quantum ad bonum usum ejus aliqua virtus moralis requiritur. Manifestum est enim quod artifex per justitiam quae facit voluntatem rectam inclinatur ut opus fidele faciat .(1.2, q. 57, a. 3, ad. 2).

duire ce qui est nécessaire à nos besoins et non ce qui est superflu (1).

Pour que l'homme fasse un bon usage de son art, il faut qu'il ait une volonté droite qu'il doit rendre parfaite par une vertu morale. Cette dernière est nécessaire pour que nous fassions un bon usage des objets de l'art.

La dernière différence entre la prudence et l'art réside dans le bien de l'art (2) comparé au bien de la prudence. Le bien de l'art ne doit pas être cherché dans l'artisan mais dans son œuvre. L'art est en effet la droite raison des œuvres à exécuter. L'objet de l'art est donc l'œuvre à faire. D'autre part le bien dans le domaine de la prudence existe dans l'agent lui-même et la perfection consiste dans son action, par conséquent il n'est pas nécessaire que l'artisan agisse bien, mais il doit faire une bonne œuvre. Pour cela l'art n'est pas nécessaire à l'artisan pour bien vivre selon le bien, mais pour accomplir une bonne œuvre, alors que la prudence est nécessaire non seulement pour bien agir mais aussi pour bien vivre.

Nous avons vu la définition de l'art considéré comme une vertu de l'intellect pratique. Nous avons noté la place de l'art au milieu de ces vertus et nous avons vu en quoi il est différent soit des vertus de l'intellect spéculatif, soit de la prudence. Nous avons maintenant à comparer l'art à la nature. Ici encore saint Thomas

---

(1) Eas solum artes opportet vocare quae necessariorum et eorum quae continent vitam nostram sunt tributivae et constructivae. (S. T., 2.2, q. 169.)

(2) Bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed magis in ipso artificiato, cum ars sit recta ratio factibilium ; factio enim in exteriorem materiam transiens non est perfectii facientis sed factu, sicut motus est factus mobilis. Ars autem circa factibilia est. Sed prudentis bonum attenditur in ipso agente, cujus perfectio est ipsum agere ; est enim prudentia recta ratio agibilium ut dictum est. Et ideo ad artem non requiritur quod artifex bene operetur sed quod bonum opus faciat. Requiri retur autem magis quod ipsum artificiatum bene operaretur si proprium horum esset agere et non magis agi. Et ideo ars non est necessaria ad bene vivendum ipsi artifici, sedsolum ad faciendum ipsum artificiatum bonum, et ad conservandum ipsum prudentia autem est necessaria homini ad bene vivendum, non solum ad hos quod fiat bonum. (1.2, q. 57, art. 5 c.)

résoud le problème selon sa conception propre de l'univers. Dans la première partie de la *Somme* saint Thomas répond à la 45e question du 8e article : « utrum creatio admisceatur in operibus naturae et artis. » On pourrait croire qu'il y ait *une création en art* parce qu'il y a là la production d'une forme, mais il n'y a pas création parce que les œuvres de la nature et de l'art supposent quelque chose qui leur soit préexistant (1). C'est la « prima causa ». D'autre part nous ne pouvons pas considérer de formes séparées dans l'univers sensible. Ce serait contre toute la théorie thomiste de l'être. Si l'art et la nature produisaient de nouvelles formes, comme ces formes ne peuvent être considérées seules, mais avec leur corps, il n'y aurait pas de création possible. Les œuvres de la nature et de l'art ne peuvent donc pas être créées, elles sont concréées suivant l'expression du Docteur Angélique (2).

Nous pouvons d'autre part remarquer la différence entre la nature et l'art dans un passage où le Docteur Angélique traite du baptême et demande si on peut baptiser avec de l'eau pure. A ce sujet il dit que la différence entre la nature et l'art repose dans le fait que la nature donne aux choses une forme substantielle tandis que l'art ne peut le faire, car toutes les formes de l'art sont accidentelles. L'art est, de ce point de vue, inférieur à la nature et peut seulement arriver à son niveau lorsque l'agent s'applique à la matière qui lui convient (3) en d'autres termes, lorsque l'artisan prolonge la nature dans son œuvre.

Nous sommes maintenant capables d'analyser l'art. Saint Thomas parle d'une matière et d'une forme de l'art. Nous avons vu que la matière de l'art est le domaine du contingent et c'est le contin-

(1) Creatio non admiscetur operibus naturae et artis sed aliquid ad illarum operationem praesupponitur. (I, a., q. 45, art. 8.)

(2) Forma naturalis corporis non est subsistens sed quo aliquid est et deo cum fieri et creari non conveniat proprie nisi rei subsistenti, formarum oinn est fieri neque creari sed concreatas esse. *(Ibid.)*.

(3) Ars autem deficit ab operatione naturae quia natura dat formam substantialem quod ars facere non potest, sed omnes formae artificiales sunt accidentales nisi forte apponendi proprium agens ad propriam materiam sicut combustibili. *(Ibid.)*.

gent qui détermine la différence entre les vertus de l'intellect spéculatif et les vertus de l'intellect pratique. Cette matière sera la matière proche de l'art.

De même il y a une forme dans les œuvres de l'art. Nous auons vu que cette forme n'est pas subsistante en soi et c'est pour cette raison qu'il n'y a pas de création dans la nature ni dans l'art. Mais la « forma artificialis » est inférieure à la « forma naturalis » parce qu'elle est tout entière du domaine du contingent. Cette forme a deux modalités elle existe dans l'esprit de l'artisan, c'est ce que saint Thomas appelle son intention ; elle existe ensuite comme similitude avec la finalité artistique de l'œuvre. Le Docteur Angélique considère encore la différence entre la matière et la forme d'une autre façon : selon la division thomiste entre l'essence et l'existence. La sagesse, dit saint Thomas, doit être considérée de la même manière que l'art, d'abord selon son essence et ensuite selon son effet lorsqu'il devient opératif. La forme de l'art (1) constituera son essence et la matière de l'art constituera son existence (2).

Quelles seront alors les lois de l'art ? Ici de nouveau une comparaison du Docteur Angélique nous montrera que l'art a de vraies lois. Il veut en effet prouver que le vice est contraire à la nature. Tout ce qui est contraire à la nature d'une œuvre d'art est contraire à la nature de l'art selon lequel cette œuvre est faite, or la loi éternelle a avec la raison humaine le même rapport que l'art avec l'objet à produire par l'artisan. Donc le péché est contraire à la loi éternelle pour la même raison. Entre l'art et son œuvre il y a donc le même rapport qu'entre la loi éternelle et la raison. Ainsi l'œuvre d'art doit obéir à des lois éternelles propres (3).

---

(1) Forma autem artificialis est similitudo ultimi effectus in quem fertur intentio artificis. (S.T., 3 a., q. 77, a. 7.)

(2) Sicut initium artis secundum ejus essentiam sunt principia ex quibus proceditur ars. Initium autem artis secundum ejus effectum est unde incipit ars operari. (1.2, q. 21, 2, ad. 2.)

(3) Similiter Deus omnia cognoscit et universalia et particularia. Et cum cognitioartis ad artificiata est supra dictum est necesse est quod omnia supponantur ejus ordini sicut omnia artificiata subduntur ordine artis (I. a. q. 22.2).

Ces lois sont semblables aux autres lois qui sont toutes soumises à la Providence.

Nous pouvons savoir maintenant ce que saint Thomas doit penser de l'artisan et nous touchons ici au côté subjectif de l'art. L'artisan doit obéir à la loi de l'art comme la matière doit lui obéir à lui. Ce n'est qu'en obéissant au but même de son œuvre que l'artisan fera œuvre bonne. Le véritable artisan obéira donc à ces lois immanentes au domaine du « factibile ».

L'art est un habitus de l'intellect pratique, avons-nous vu. La question 50, article 2 de la partie I-II de la Somme explique qu'il y a beaucoup d'habitus dans l'homme. Lorsqu'une vertu est le principe d'une opération, il doit y avoir à l'avance dans le sujet une disposition conforme à cette vertu. L'art est une de ces vertus et l'on voit donc que l'on ne sera un bon artisan que si l'on possède au préalable cette disposition en soi. Au chapitre 2 de la 58e question saint Thomas considérant l'art du médecin en fait un don naturel de l'esprit, selon la lumière de la raison, alors que la sagesse du saint est un don surnaturel.

Nous avons terminé là notre analyse de l'art. Essayons maintenant de la considérer d'une manière synthétique. Dans 6 Eth 31 de saint Thomas nous obtenons cette synthèse dans les considérations au sujet des opérations de l'art ; il y a là trois éléments : D'abord « considerare qualiter aliquid sit faciendum ». L'artisan considère le domaine de tout ce qui est et son esprit essaye d'y démêler une forme. Ensuite « operari circa materiam exteriorem, » la forme découverte est œuvrée dans la matière. Enfin « constituere ipsum opus » on arrive au point final l'œuvre d'art avec sa forme et sa matière prochaines.

Une dernière question Comment diviser les œuvres d'art ? Ici saint Thomas nous montre la vieille division entre les arts libéraux et les arts serviles. Parmi les sciences spéculatives il y en a qui comportent des opérations, par exemple la construction d'un syllogisme. Ces habitus spéculatifs sont appelés arts libéraux, pour les distinguer des arts qui ont pour objet des œuvres que le corps exécute et qu'on appelle les arts serviles ; parce que le corps est

servilement soumis à l'âme et que c'est par l'âme que l'homme est libre. Toutes les opérations de l'esprit constituent les arts libéraux comme la logique, la rhétorique, les mathématiques et la musique (1).

Pour conclure remarquons que l'art doit être soumis à la vérité. L'art veut connaître la vérité (2) quoi qu'il soit une partie de l'intellect pratique. L'art étudie comment la vérité se comporte dans la réalisation des fins particulières des choses. L'Art ne considère pas la vérité en elle même, mais étant ordonné selon la fin de son opération il est en rapport avec une vérité. Nous voyons ici encore l'intellectualisme du Docteur Angélique. Toute sa théorie de l'art est orientée par le désir de la découverte toujours plus grande de la vérité.

---

(1) Quod etiam in ipsis speculalibus est aliquid permodum cujusdam operis puta constructio syllogismi aut orationis congruae, aut opus numerandi vel mesurandi. Et ideo quicumque ad hujusmodi opera rationis habitu speculativi ordinantur dicintur per quandam similitudinem artes scilicet liberales ad differentiam illarum artium que ordinantur ad opera per corpus exercita quae sunt quoddammodo serviles in quantum corpus serviliter subditur animae et homo secundum animam est liber. Illae vero scientiae quae ad nullum hujusmodi ordinantur simpliciter scientiae dicuntur non autem artes. (S. T., q. 57, art. 3, ad. 3.)

(2) Finis practicae est opus, quia etsi practicae hoc est operativi intendant cognoscere veritatem quomodo se habeat in aliquis rebus non tamen quaerunt eam tanquam ultimem finem. Non enim considerant causam veritatis secundum se et propter se sed ordinando ad finem operationis, sive applicanda ad aliquod determinatur particulare et ad aliquod determinatum tempus. (Lib. II, *Métaphysique*, lect. 2.)

Chapitre II

La doctrine esthétique néo-thomiste

A. *La doctrine de la beauté.*

Tous les traités d'esthétique néo-thomiste ont pour point de départ les sources thomistes que nous venons d'étudier, et ont la même interprétation directe de ces sources. Nous connaissons maintenant d'une part le rapport analogique de la beauté et du Fils et les rapports qu'elle a avec les attributs principaux de Dieu, mais l'esthétique néo-thomiste ne s'arrête pas là elle cherche à établir d'une manière plus adéquate les rapports de la beauté et de la divinité. Nous assistons ici à l'« élargissement » des conceptions du Docteur Angélique dont parle De Wulf.

Pour réaliser cet élargissement les esthéticiens néo-thomistes s'appuient sur le commentaire des noms divins de Denys l'Aréopagite (1). Nous trouvons là une théorie intéressante de la beauté. La question est de savoir si le commentaire de saint Thomas reflète seulement les idées de Denys de la manière la plus objective ou si les idées exprimées à propos de la beauté dans ce commentaire sont les idées de saint Thomas en personne. Pour nos commentateurs de la néo-scolastique il n'y a pas de doute. C'est bien la pensée du Docteur Angélique qui est exprimée là. Pour élargir leur conception les néo-thomistes ont aussi eu recours à l'opuscule « De Pulchro et bono » qu'on attribue parfois à saint Thomas ; mais le plus souvent à son maître Albert le Grand. Nous sommes donc dans cette partie en présence d'un prolongement de la pensée angélique.

---

(1) Fumet, *op. cit.*, p. 24-25.

Dieu et Beauté. — Après avoir établi les rapports entre Dieu et le beau dans la Trinité, puis dans le domaine des attributs divins, nous allons voir les rapports entre le beau et Dieu considéré en soi. Le commentaire de Denys vient en effet confirmer le caractère suprasensible de la beauté. Dans la cinquième leçon du chapitre IV Denys traite du sujet suivant : « De Pulchro divino et qualiter attribuitur Deo ». (1)

Si nous considérons Dieu en lui-même comment pouvons-nous dire qu'il est beau ? Il a toute qualité en excès, mais cet excès peut être considéré de deux manières différentes, soit dans les limites du genre, soit en dehors des limites. La première manière est l'excès superlatif. Le feu est la plus chaude expression de la catégorie des êtres chauds. Les beaux objets ont toujours une beauté variable et sont plus ou moins beaux, mais Dieu est toujours beau de la même manière. Il est donc le plus beau des êtres « pulcherrimus ». (2)

L'autre excès de beauté doit être considéré au-delà des limites du genre. Par exemple nous ne pouvons pas dire que le soleil soit l'être le plus chaud, parce que le soleil n'appartient pas au genre des objets chauds. De la même manière dans le domaine de l'être il n'y a que des êtres particuliers qui soient beaux, mais Dieu est au-dessus de toute particularité, ainsi Dieu est « superbeau » : « superpulcher ».

Dieu est en même temps « superpulcher » et « pulcherrimus ». Ces qualifications ne peuvent exister en même temps que dans sa personne. Il est la source de tous les êtres en Dieu et l'origine de la beauté qui contient toute chose. Dieu « pulcherrimus » et « superpulcher » est beau en soi et voilà un nouveau point de l'esthétique néo-thomiste. Dans une autre partie du commentaire Dieu est appelé « supersubstantiale pulchrum » parce qu'il donne à tous les êtres créés de la beauté selon sa nature propre. Nous avons donc là un nouveau progrès dans la pensée néo thomiste. La beauté

(1) Voir MARITAIN, *op. cit.*, pp. 42, 49, 133, 260, 263, 270.
(2) Voir MARITAIN, *op. cit.*, p. 49.

n'est pas seulement un souverain analogué du Fils, mais elle est une qualité de Dieu considéré en soi. (1)

Le commentaire approfondit encore davantage les considérations sur la beauté divine. Il donne une nouvelle précision sur les rapports analogiques entre le beau et le divin. Dieu possède la véritable beauté et parce qu'il la possède, il veut la multiplier par son amour. Il multiplie la beauté, comme le soleil multiplie ses rayons, et il le fait en communiquant aux autres êtres la similitude de sa beauté. La beauté de Dieu est ainsi la cause effective des beaux êtres. De même étant un objet de la volonté divine la beauté est aussi cause finale des beaux êtres et enfin comme les choses sont faites pour imiter la beauté de Dieu, la beauté divine est la cause exemplaire des beaux objets. (2)

L'amour divin est donc la cause de l'analogie qu'il y a entre le beau et le Fils. Le commentaire précise encore cette analogie en montrant que le beau sensible est une participation du beau divin.

Dieu irradie les êtres par la lumière de sa beauté. Ces rayons doivent être appréhendés et sont alors créateurs de beauté dans la création. Dieu appelle tout à lui et c'est à cause de cela que le nom du beau : Kalon vient de Kalleo appeller. Voilà donc la raison

---

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 42.

(2) Sed Deus quo ad omnes et simpliciter pulcher est. Et omnium praemissorum assiginat rationem, quo subdit, quod ipse est pulcher secundum ipsum ; per quod excluditur quod non est pulcher secundum unam partem tantum neque in aliquo tempore tantum ne que in aliquo loco tantum quod enim alicui secundum se et primo convenit, convenit et toti et semper et ubique. Iterum Deus est pulcher in seipso non per respectum ad aliquod determinatum : ideo non potest dici quo ad aliquid sit pulchrum et ad aliquid sit non pulchrum neque quibusdam pulcher et quibusdam non pulcher. Iterum est semper et uniformiter pulchrum per quod excluditur primus defectus pulchritudinis scilicet variabilitas. De inde ostendit qua ratione dicatur Deus superpulcher in quantum in seipso habet excellenter et ante omnia alia fontem totius pulchritudinis. In ipsa enim natura simplici et supernaturali omnium pulchrum ab ea derivatorum praeexistunt omnis pulchritudo et omne pulchrum non quidem divisim, sed uniformiter per modum quo multiplices effectus in causa praeexistunt. (De divinis nominibus, c. 4, lect. 5.)

de la participation de la divine harmonie. Nous voyons aussi dans l'organisation même des êtres que le supérieur est en rapport avec l'inférieur selon la loi de participation alors que l'inférieur est en rapport avec le supérieur selon l'excellence. Cette participation affecte les êtres dans leur particularité même et ainsi grâce à l'amour divin, grâce à son appel, tout l'univers est capable de beauté. Nous avons là une conception toute dynamique du beau qui de par sa nature est rayonnement et appel. (1)

« Dieu est la beauté même parce qu'il donne la beauté à tous les êtres créés, selon la propriété de chacun, et parce qu'il est la cause de toute consonnance et de toute clarté (2) ».

Beauté et splendeur. — Nous avons vu que le beau est une qualité de Dieu, considéré en soi. D'autre part le beau est différent du bien et du vrai. Quelle sera, dans le domaine métaphysique, la vraie nature de la beauté ? Pour les néo-thomistes l'essence de la notion de beauté réside dans la splendeur. « Enfin et surtout cet éclat de la forme lui-même qui est l'essentiel de la beauté a une

---

(1) Dicit ergo primum quod pulchrum quidem est principium omnium sicut causa effectiva, dans esse et sicut causa movens et sicut causa continens id est conservans omnia : haec enim tria videntur ad rationem causae efficientis pertinere ut det, ut esset ut moveat et conservet. Sed causa quaedam agens agit ex desiderio finis, quod est agentis imperfecti nondum habentis quod desiderat sed agentis perfecti est ut agat per amorem ejus quod habet, et propter quod subdit quod pulchrum quod est Deus est causa effectiva et motiva et continens amore proprio pulchritudinis. Quia enim propriam pulchritudinem habet vult eam multiplicare sicut possibile est scilicet per communicatio nem suae similitudinis. Secundo ait quod pulchrum quod est Deus est finis omnium sicut finalis causa omnium rerum, omnia enim facta sunt ut divinam pulchritudinem qualitercumque imitentur. Tertio est causa exemplaris quia omnia distinguuntur secundum pulchrum divinum hujus signum est quod nullus curat effigiare vel representate nisi ad pulchrum. (De Divinis nominibus, cap. 5, lect. 5.)

(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 49.

infinité de manières diverses de briller sur la matière » (1) (2) (3).

« On peut définir le resplendissement du beau une propriété des choses en vertu de laquelle les éléments objectifs de leur beauté à savoir l'ordre, l'harmonie, la proportion se manifestent avec netteté et provoquent dans l'intelligence une contemplation facile et plénière. Cette pensée est une conquête de l'esthétique thomiste (4) ».

Non seulement les traités de langue française mais encore un traité comme celui de Stöckl voient dans la «claritas» l'essence même du beau ce qu'on appelle en termes scolastiques la « ratio pulchritudinis ». Les autres éléments de la définition de la beauté semblent moins essentiels aux néo-thomistes, l'intégrité et la proportion peuvent se trouver dans d'autres objets que dans de beaux objets La délectation si elle fait partie de la notion même du beau ne constitue pas non plus son essence. Il n'y a donc qu'un élément irréductible à un autre attribut divin, c'est la « claritas pulchri ». Nous avons affaire là à une splendeur ontologique. Nous percevons le beau quand notre intelligence est en conformité parfaite avec la splendeur métaphysique de la réalité.

Par conséquent le beau ne peut pas être considéré comme un

---

(1) Ad tertium dicendum est quod pulchritudo sicut supra dictum est consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrum que ante horum radicaliter in ratione invenitur ad quam et pertinet et lumen manifestans et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa quae consistit in actu rationis per se et essentialiter invenitur pulchritudo unde et de contemplatione dicitur amor factus sum formae illius. (S. T., I-II, Quest. 180, 2, ad. 3.)

(2) Et in quo consistat ratio pulchritudini ostendit subdens quod sic Deus tradit pulchritudinem in quantum est causa consonantiae et claritatis in omnibus. Sic enim hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem in quantitate et situ membrorum et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem secundum quod habet claritatem sui generis vel spiritualem vel corporalem et secundum quod est in debita proportione constitutum. (Dion, C. 4, lect. 5.)

(3) Maritain, *op. cit.*, p. 44.

(4) De Wulf, *Théories esthétiques de saint Thomas. Revue néo-scolastique*, 1895, p. 195.

aspect soit du bien soit du vrai. Il y a dans la notion du beau des éléments qui ne sont réductibles ni au bien, ni au vrai, ensuite le beau est plus qu'une synthèse d'éléments saisis par l'appétition et par la connaissance à la fois, puis qu'il existe une « ratio pulchritudinis » comme il existe une « ratio veri » ou une « ratio bonitatis », et elle est constituée par la notion de splendeur. Stöckl insiste sur cette notion dans son esthétique. Pour lui, alors que le bien est la parfaite conformité avec la volonté divine et que le vrai est la parfaite conformité avec son intelligence, le beau, lui, est la splendeur de la perfection. La notion de perfection contient pour lui à la lois le bien et le vrai. De plus elle est toute rayonnante et ses rayons constituent le beau en soi (1).

Maritain semble aller plus loin encore dans son analyse de la splendeur de la perfection. Il insiste sur son caractère ontologique : « L'éclat de la forme doit s'entendre d'une splendeur ontologique qui se trouve d'une manière ou d'une autre révélée à notre esprit, non d'une clarté conceptuelle... ces mots de clarté etc,, désignent quelque chose de clair et de lumineux en soi, intelligible en soi, et c'est souvent ce qui reste obscur à nos yeux, soit à cause de la matière où cette forme est enfouie, soit à cause de la transcendance de la forme elle-même dans les choses de l'esprit. Définir le beau par l'éclat de la forme c'est le définir du même coup par l'éclat d'un mystère. » (2)

Ainsi ce que Stöckl appelait la splendeur de la perfection devient la splendeur de la forme. Cette définition paraît d'ailleurs conforme à certaines sources de la Somme. Nous nous rappelons que le Docteur Angélique avait constaté que le beau participait essentiellement de la cause formelle. Un passage du commentaire sur le psaume 25 semble insister sur cette splendeur « claritas est de ratione pulchritudinis, lux pulchrificat, quia sine luce omnia sunt turpia. » Le beau est la splendeur de la forme ajoute Maritain : « car la forme, c'est-à-dire le principe qui fait la perfection propre

(1) *Op. cit.*, p. 51.
(2) *Op. cit.*, p. 44.

de tout ce qui est, qui constitue et achève les choses dans leur essence et dans leurs qualités, qui est enfin, si on peut ainsi parler, le secret ontologique qu'elles portent en elles, leur être spirituel leur mystère opérant, est avant tout le principe propre d'intelligibilité la clarté propre de toute chose. Aussi bien toute forme est-elle un vestige ou un rayon de l'intelligence créatrice imprimé au cœur de l'être créé » (1).

Le texte scolastique qui semble confirmer cette interprétation de la beauté se trouve dans l'opuscule de « Pulchro et Bono » qui a souvent été attribué à saint Thomas et qui d'après les thomistes eux mêmes semble avoir été écrit par Albert le Grand. Le beau est d'abord considéré comme l'union de toutes les parties d'un objet harmonieusement proportionnées, mais il est plus que cela, il est le resplendissement de la forme sur ces parties. Ceci nous montre non seulement le caractère supra-sensible du beau, mais encore complète la définition de Stöckl sur la splendeur de la perfection Nous entrevoyons mieux que jamais le caractère universel que les penseurs néo-thomistes veulent attribuer à la beauté. La notion de matière et de forme est comme on sait le principe même de la philosophie thomiste, et ainsi la notion de beauté splendeur de la forme, sera aussi universelle que celle de la forme. Partout où il y aura forme, partout où celle-ci resplendira il y aura beauté. Elle sera comme une « fulguration de l'intelligence divine » comme l'appelle Maritain. « Plus la forme principe d'unité et d'ordre se dégage dans une œuvre, plus elle resplendit, plus aussi la connaissance contemplative en devient saisissante, aisée, esthétique (2). »

Essayons de revoir rapidement la manière dont s'est précisée à nos yeux la notion de beauté. Montrons tous les rapports qu'elle entretient avec Dieu. Si nous considérons Dieu dans la Trinité, la beauté est l'analogique du Fils. Si nous considérons Dieu dans ses attributs, la beauté a un rapport direct avec son intelligence et un rapport indirect avec sa volonté. Le beau n'est ni le bien, ni

(1) *Op. cit.*, p. 38.
(2) De Wulf, *op. cit.*, p. 352.

le vrai, malgré les rapports nombreux qu'il a avec ces notions. Le beau est la splendeur de la perfection divine, ou encore la splendeur de Dieu considéré comme Forme. Enfin si nous considérons Dieu en soi nous avons vu qu'il est beau à l'excès.

Tels sont les résultats de notre analyse. Elle ne serait pas complète si, parlant de Dieu, nous n'essayons de montrer comment le néo-thomisme entend la beauté dans tous les degrés de la grande hiérarchie qu'est l'univers pour le Docteur Angélique et ses disciples. Ici il n'y a pas en français de traité systématique sur la question. Il y a pourtant une vision implicite du rayonnement à travers la création de la splendeur de la forme et certaines allusions de Maritain, de de Wulf ou de leurs suivants nous permettront de montrer comment brille dans l'univers créé cette splendeur divine qu'est la beauté. En allemand nous avons l'esthétique de Stöckl, qui lui, a systématisé d'une manière intéressante cette partie spéciale de l'esthétique.

Beauté et création. — Après avoir considéré les rapports de la beauté et de Dieu nous avons à considérer les rapports entre la beauté et le monde angélique. Ici la beauté divine rayonne aussi de sa pure lumière. La beauté du monde angélique a avec celle du monde des hommes le même rapport que les anges ont avec les hommes.

Les anges ont été créés à l'image de Dieu. Leur beauté est la plus proche de la beauté divine. La splendeur qu'ils irradient est la révélation la plus parfaite de Dieu dans le monde créé. Mais cependant il y a une grande différence entre la beauté infinie de Dieu et celle des anges quoiqu'ils soient le plus près possible de Dieu. « Les anges jouissent du beau parce qu'ils ont l'intelligence et volonté. Un être, qui par impossible n'aurait, que l'intelligence aurait la perception du beau dans sa racine et dans ses conditions objectives, mais non dans la délectation par laquelle elle achève de se constituer » (1). L'appréhension des anges est directe, ils

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 259.

n'ont pas besoin comme les hommes d'une intuition sensible mais ils ont une intuition intellectuelle qui les met en contact avec le beau. Les anges ont donc une vision en Dieu dans laquelle leur intelligence contemple dans toute sa pureté l'intelligence divine. La beauté qui rayonne de Dieu ou des anges constitue ce que les néo-thomistes appellent la beauté surnaturelle. Nous sommes en effet là dans le règne de la surnature. Les hommes n'y ont pas accès. Cependant ils peuvent en avoir une idée c'est lorsque Dieu envoie sa grâce dans le cœur de ses élus.

La beauté et la grâce. — La grâce divine, suivant Maritain, est une « forma supernaturalis naturae superaddita » (1). La grâce vient du monde surnaturel. Elle réalise dans l'homme une perfection d'un ordre supérieur à l'ordre naturel et on ne peut la comparer à la perfection naturelle. La beauté rayonnant de la grâce est la splendeur de cette forme surnaturelle et par la grâce l'homme peut atteindre cette beauté surnaturelle. La beauté surnaturelle est aussi au-dessus de la beauté naturelle que la perfection surnaturelle est aussi au-dessus de la perfection naturelle. Elle est le rayonnement de l'amour divin qui a élu un de ses enfants. Nous avons dans la personne des saints un exemple du rayonnement de la beauté surnaturelle.

Beauté et nature. — Alors que la beauté surnaturelle est le résultat du rayonnement divin dans l'âme par le moyen de la grâce, la beauté naturelle est la lumière d'une formé perçue dans la nature par l'intelligence au moyen des sens. Alors que l'intelligence des anges perçoit la splendeur de la forme, en elle-même, les êtres déchus que sont les hommes ne peuvent percevoir le beau que dans et par le sensible. Nous avons ici, dans le domaine esthétique la conséquence du célèbre « nihil est in intellectu quod prius fuerat in sensu ». Alors que dans sa recherche du vrai l'homme est forcé d'abstraire les concepts généraux dans les

(1) *Op. cit.*, p. 45.

données sensibles, dans la perception esthétique, l'homme a l'intuition intelligible du beau dans et par le sens. Pour nous le beau ne peut être une idée en soi indépendante de la chose, le beau, comme les autres idées est un universel « in re ». Notre intelligence doit donc partir du monde sensible. Dans ce monde et au moyen des deux sens cognitifs qui sont la vue et l'ouie l'intelligence aura devant un objet de son appréhension à développer toutes ses capacités d'intuition. Si l'intelligence y découvre la splendeur due à sa forme et si cet objet produit alors une délectation spéciale et désintéressée nous serons en présence d'un objet beau. Découverte de la lumière de la forme grâce à l'intuition sensible et délectation dans cette connaissance intuitive telle est pour l'homme la révélation du beau.

Quels sont maintenant les degrés de la révélation de la beauté dans le monde naturel ? Nous avons d'abord ce que saint Thomas appelle la « claritas spiritualis » qui illumine l'âme. Lorsque l'âme resplendit dans son aspect éthique, nous avons affaire à la beauté morale. La beauté morale sera constituée par la lumière émanant de nos actions morales ; De Wulf (1) en donne un exemple montrant un sauveteur sauvant une personne qui allait se noyer. Cette action sera bonne pour l'acteur qui aura réalisé par là une des aspirations de son âme, mais elle sera belle pour les spectateurs de la scène car leur intelligence, grâce à la vision du sauvetage, en aura vu la forme morale et la splendeur de celle-ci. C'est ce que dit saint Thomas quand il montre que la beauté spirituelle consiste dans les actions conformes à la lumière de la raison (2).

L'intelligence humaine a aussi sa beauté propre lorsqu'elle approche quelque perfection. Le savant qui approche de la perfection a une intelligence qui se réalise dans sa forme profonde et sa lumière propre, constituera la beauté intellectuelle. Le rayonnement sensible de l'intelligence sur un visage se lit très souvent sur les visages des savants.

---

(1) *Op. cit.*, p. 125.
(2) S. Th., q. 145, art. 2.

Après la beauté spirituelle (1) nous avons la beauté corporelle que saint Thomas appelle « pulchritudo corporalis ». Elle consiste dans les proportions des membres et dans l'éclat de la couleur du corps. Ici aussi la beauté doit obéir à ses conditions principales de clarté, proportion et intégrité. Le corps doit être le miroir où se reflète la beauté. Sans doute cette beauté est très éloignée de la beauté de Dieu, mais malgré tout, nous avons cependant là aussi comme un pâle reflet du divin.

Nous avons vu les différentes façons dont la beauté se révèle dans les hommes. Ces différentes beautés ne doivent pas cependant être considérées comme des beautés séparées, ce sont les aspects de la beauté dans les différents aspects de l'être humain et il y aura beauté chaque fois qu'il y aura resplendissement d'une forme. Comme l'homme est une créature dans laquelle l'âme est unie au corps, il y a une beauté humaine aussi différente de la angélique que la beauté angélique est différente de la beauté de Dieu. La beauté humaine a donc sa spécificité propre.

Le dernier rayonnement de la beauté brille dans la nature qui n'est pas humaine. Nous avons là la beauté proprement naturelle. Nous en avons la révélation par les sens. Cette beauté est seulement un vestige de la beauté divine et diffère grandement de la beauté spirituelle que nous avions considérée. Mais la beauté de la nature participe aussi à la beauté divine. Il y aura beauté tant qu'il y aura forme. Même la matière a un rapport avec la beauté. Tout ce qui dans le monde sensible a un rapport avec l'intelligence peut avoir des caractères de beauté si les conditions de la beauté sont réalisées en lui (2).

---

(1) S. T., 2.2, q. 145, art. 2... Dicit enim quod Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiae et claritatis causa. Unde pulchritido corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris claritate et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

(2) ...et quia nihil est quod non participat pulchro et bono unum quodque sit pulchrum et bonum secundum propriam formam ; et ulterius etiam au-

Saint Thomas ne fait pas de différence entre les objets de la nature et ceux de l'art au point de vue de leur beauté. En effet, le qualificatif de beau s'applique indistinctement à tout objet, qu'il soit une production humaine ou une création divine? Ce sera la tâche de la philosophie de l'art que d'étudier cette différence et nous le verrons dans notre seconde partie,

Nous avons terminé notre rapide revue des manifestations de la beauté dans la création. Nous avons vu le resplendissement de la splendeur de la forme dans les trois grandes parties de cet univers, l'univers surnaturel des anges, le monde des hommes et enfin la nature. La conception de la beauté suit ainsi pas à pas tous les degrés de la hiérarchie thomiste et nous avons été de la beauté de Dieu à la beauté du monde de la nature à travers la beauté des anges, celle des saints, et la beauté spirituelle et corporelle des hommes.

Nous espérons avoir été ainsi fidèles à la pensée néo-thomiste dans cette exposition de leur doctrine esthétique. Elle constitue avec ses sources et son exposé l'esthétique immuable, partie intégrante de la philosophie éternelle du Docteur Angélique, qui doit partout et toujours affirmer son éternité et sa vérité.

B. — *La théorie néo-thomiste des Beaux-Arts.*

Résumons de même les principales thèses sur l'art que les néo-thomistes ont trouvées dans l'œuvre de leur Maître.

L'art est une vertu de l'intellect pratique.

L'art est dirigé vers le contingent alors que les vertus de l'intellect spéculatif sont dirigées vers le nécessaire.

---

dacter hos dicere poterimus quod non existens id est materia prima, participat pulchro et bono ; cum ens primum non existens habeat quandam similitudinem cum pulchri et bono divino ; quoniam pulchrum et bonum laudantur in Deo per omnem ablationem ; sed in materia prima consideretur ablatio per defectum in Deo autem per excessum in quantum supersubstantialiter existit. (Commentaire de Denys, ch. 4, leçon 5.)

L'art, quoique vertu opérative, peut être appliqué à l'intellect spéculatif quand celui-ci offre des possibilités opératives.

Les vertus de l'intellect pratique se séparent en deux domaines. Le domaine des *agibilia*, ce qui doit être l'objet de l'action, ou la prudence, et le domaine des *factibilia*, ce qui doit être fait, ou l'art.

Alors que la prudence a une relation étroite avec l'appétit, l'art n'a qu'une relation rationnelle avec l'œuvre à faire.

Le but de la prudence est le bien général de l'homme alors que le but de l'art est la réalisation de fins particulières.

Alors que la prudence demande la rectitude de l'appétit, l'art demande une vertu spéciale. La notion de l'art n'inclut pas le bon usage de celui-ci.

Le bien de la prudence réside dans le sujet tandis que le bien de l'art réside dans la qualité de l'œuvre d'art.

La nature et l'art ne sont pas créateurs parce qu'ils présupposent quelque chose qui leur soit préexistant.

La nature produit des formes substantielles alors que l'art ne produit que des formes artificielles.

L'art a une matière qui est le domaine de la contingence.

La forme générale de l'art est décelée d'abord par l'esprit de l'artisan pour devenir ensuite la forme de l'œuvre.

L'art comporte une essence, la forme entrevue par l'esprit de l'artisan et une existence opérée par la réalisation de la forme dans la matière.

Les seules lois de l'art sont les lois immanentes à l'œuvre à faire. Les œuvres d'art doivent être soumises à ces lois comme la nature à la Providence.

L'artisan doit obéir aux lois intérieures de l'art pour le réaliser.

L'art est un habitus et pour être réalisé il doit y avoir dans le sujet des dispositions intérieures conformes à la vertu de l'art, ce qui représente un don naturel.

L'art doit être au service de la vérité, son domaine se divise en deux parties : celui des arts libéraux qui exige le travail de l'esprit et celui des arts serviles qui exige le travail du corps.

Telles sont, nous l'avons vu, les sources de la philosophie de l'art

néo-thomiste. Le livre le plus récent à ce sujet *Art et Scolastique* de Jacques Maritain, s'inspire de ces sources pour le point de départ de son livre et montre dans les premiers chapitres comment l'art est une vertu de l'intellect pratique, comment il se distingue des habitus de l'intellect spéculatif et de la Prudence. Il montre comment s'opposent les domaines du Faire et de l'Agir (1). Les autres traités thomistes sur l'art partent eux aussi des mêmes sources comme la *Vérité dans l'art* de Sentroul (2). Ce qui est extrêmement important c'est l'extension qui a été donnée à la pensée du Docteur Angélique.

Nous avons en effet un élément radicalement nouveau, c'est la définition des Beaux-Arts. Maritain admet parfaitement que la philosophie scolastique a ignoré le problème des Beaux-Arts. Les arts étant divisés en arts libéraux et arts serviles comme nous l'a montré le texte de saint Thomas « cette division qui va plus loin qu'on ne pense était prise du concept de l'art (recta ratio factibilium) selon que l'œuvre à faire était dans un cas un effet produit dans la matière, dans l'autre une pure construction spirituelle demeurant dans l'âme. » Maritain note la conséquence curieuse d'une pareille attitude : la sculpture et la peinture deviennent alors des arts serviles, alors que la musique et les mathémathiques sont comptées parmi les arts libéraux. (3)

Quelle est la définition néo-thomiste des beaux-arts? « L'art en général tend à faire une œuvre mais certains arts tendent à faire une œuvre belle et par là ils diffèrent essentiellement de tous les autres. L'œuvre à laquelle travaillent tous les autres est elle-même ordonnée par rapport à l'utilité de l'homme, elle est donc un pur moyen et elle est tout entière renfermée dans un genre matériel déterminé. L'œuvre à laquelle travaillent les beaux-arts est ordonnée à la beauté en tant que belle, elle est une fin, un absolu, elle se suffit et si en tant

(1) Voir chapitre III, le faire et l'agir.
(2) *Revue néo-scolastique*, 1909.
(3) *Op. cit.*, p. 33.

qu'œuvre à faire elle est matérielle et enfermée dans un genre, en tant que belle elle appartient au règne de l'esprit et plonge dans la transcendance et l'infinité de l'être. » (1) Nous avons là quelque chose d'entièrement nouveau dans la pensée scolastique. Par cette définition des beaux-arts Maritain donne une direction tout à fait nouvelle à la doctrine thomiste et l'élargit d'une manière appréciable.

Sa philosophie de l'art est vraiment une philosophie de l'art au sens moderne de ce mot. La méthode de Maritain sera d'ailleurs thomiste. Il rapproche tout simplement de la théorie de la beauté telle que saint Thomas l'entend selon lui, la théorie de l'art et il en fait une théorie des Beaux-Arts. Nous assistons en fait à une union des deux doctrines thomistes qui part de ces prémisses : les beaux-arts sont les arts ordonnés selon la beauté.. « C'est à la métaphysique des Anciens qu'il faut aller demander ce qu'ils pensaient du beau, pour de là s'avancer à la rencontre de l'art et voir ce qu'il advient de la jonction des deux termes ». (2) Cette méthode est clairement indiquée. De la rencontre des deux doctrines thomistes jaillira une doctrine néo-thomiste,

Les conséquences d'une telle attitude sont faciles à deviner, la théorie des beaux-arts transcendera celle de l'art. Maritain dit d'ailleurs que le genre beaux-arts est au-dessus du genre art, comme le genre homme est au-dessus du genre animal. La définition apportée par Maritain modifie certaines parties des sources de la doctrine de l'art et dans de notables proportions.

Cette définition va d'abord élargir le domaine réservé à l'objet même de l'art. Le contingent, s'il va rester une matière de l'art, sera œuvré par une forme qui dépassera de beaucoup l'intention ouvrière de l'artisan. L'objet de l'art est donc une forme de beauté (3) dans l'être, une forme éloignée. C'est là que l'artiste

(1) *Op. cit.*, p. 2.
(2) *Op. cit.*, p. 53.
(3) Fumet, *op. cit.*, p. 49.

cherchera son inspiration, dans ce monde de l'être dont il découvrira une forme qu'il fera resplendir suivant sa lumière propre dans son œuvre d'art. Cette forme sera appliquée sur une matière éloignée et nons aurons alors un chef-d'œuvre qui aura sa propre matière et sa propre forme.

C'est suivant cette genèse que nous allons analyser l'œuvre d'art et l'art lui-même. L'art a ses racines dans le royaume de l'être. Analysons un peu cet être dans lequel l'art trouve sa forme éloignée. Ce sera pour le néo-thomisme le domaine de l'être dans toute sa totalité. L'être peut être considéré comme un absolu. Cette soif d'absolu caractérise déjà quelqu'un comme Léon Bloy qui n'est cependant qu'un précurseur des néo-thomistes (1). « L'art manifeste ou exprime dans une matière un certain rayonnement de l'être, une certaine forme, une certaine âme, une certaine vérité. » L'être considéré comme vérité est la source de l'inspiration de l'artiste. Il choisira la forme éloignée de son art dans l'immense trésor que constitue l'être dans la nature sensible, comme dans le monde des âmes et dans son être intérieur. L'artiste est donc avant tout un homme qui voit plus profond que les autres, qui découvre dans le réel des rayons spirituels que les autres ne peuvent pas voir. Il doit transfigurer les apparences extérieures de la nature. L'art doit compter avec tout l'univers pour se réaliser et cet univers sera aussi bien l'univers sensible que l'univers spirituel ou que l'univers surnaturel. Le surnaturel peut être exprimé par l'art de différentes manières, quoique l'art ne soit pas lui-même surnaturel (3). Nous verrons que la poésie approche de très près ce domaine ; même le surnaturel négatif peut être exprimé par le roman, comme le montrent les romans de Bernanos. Chaque fois l'être considéré doit donner l'impression de la réalité du spirituel. La sombre

---

(1) Belluaires et Porchers, p. 10.
(2) Maritain, *op. cit.*, p. 98.
(3) Stanislas Fumet, *Une autre idée de l'ordre*, p. 255.

région du péché peut même être exprimée par l'art (1). Comme dit Maritain, « les régions du mal ont aussi leur basse fertilité. » Comme il fait partie de l'univers du christianisme où il constitue l'occasion propre de l'un des sacrements, le péché fait partie de l'univers de l'art. Mais c'est pour une fausse rédemption. Avec lui l'art fait une œuvre, il en tire de la beauté, mais beauté d'une matière morte (2). Bloy va même plus loin et trouve que l'art est plus diabolique que divin (*Belluaires et porchers*, p. XXXIX), mais Maritain trouve que le mal ne peut être créateur, et que même si le mal est un objet de l'art, l'art est différent de lui. Ainsi l'art doit examiner tout le vaste domaine de l'être, l'être peut être considéré, de toutes les façons, comme absolu, comme vrai, comme naturel ou surnaturel, comme masqué dans sa nature profonde par le péché. Partout on peut considérer des formes de beauté.

Ayant considéré la forme éloignée de l'art, considérons maintenant sa forme proche. Elle existe dans l'esprit de l'artiste, et le Cardinal Mercier l'appelle l'idéal de l'artiste, il dit que cet idéal est la mesure de la beauté des choses d'où il est pris (la forme éloignée) et des œuvres qui la reproduisent. Sentroul, de l'école de Louvain, appelle de même la forme de l'art l'idéal de l'artiste (3) ». « Après avoir d'abord emprunté au réel un caractère donné, après avoir mis en valeur ce caractère spécial en dépit de l'exactitude absolue, l'artiste en vient à concevoir le type lui-même en dehors de toute réalité effectivement existante. » Le « type réalisé » par l'artiste constitue bien la forme de son œuvre d'art. La conséquence de cette théorie du type, c'est que même les objets laids peuvent être représentés par l'art. « Car il y a dans les choses laides aussi le caractère qui les fait laides et qui en accord avec son être fondamental a ses exigences quant aux propriétés connexes et aux conséquences complémentaires. Comme tel, ce caractère a son

(1) Maritain, *Lettre à Cocteau*, p. 29.
(2) *Lettre à Cocteau*, p. 30.
(3) *Vérité dans l'art. Revue néo-scolastique*, 1909, p. 118.

entité connaissable et esthétiquement appréciable. Il y a un « beau » type de bossu, sans doute celui qui serait le plus laid (1). « Si l'objet représenté est laid en somme pris dans sa réalité concrète, dans l'imitation il peut se présenter en dehors du contexte pour ne plus montrer qu'un accord d'éléments subordonnés à un caractère prédominant (2). »

Après avoir considéré la forme de l'art, quelle sera sa matière ? L'artiste puisera sa matière première dans le monde phénoménal. Elle sera différente selon les différents arts. De la pierre, du marbre ou du bronze pour le sculpteur, des sons pour le musiciens, des mots pour le poète. Nous verrons dans notre troisième partie comment les spécialistes néo-thomistes du théâtre de la poésie ou du roman entendent cette matière. « Et les choses rendues présentes à l'âme par les signes sensibles de l'art, par les rythmes, les sons, les lignes, les couleurs, les formes, les volumes, les mots, les mètres, les rimes, les images, matière prochaine de l'art, ne sont elles-mêmes qu'un élément matériel de la beauté de l'œuvre tout comme les signes en question, elles sont une matière éloignée si l'on peut ainsi parler que l'artiste dispose et sur laquelle il doit faire briller l'éclat d'une forme la lumière de l'être (3). »

En même temps nous avons la notion de la matière éloignée, ce sont « les choses rendues présentes à l'âme par les signes sensibles de l'art », l'élément matériel de la beauté de l'œuvre (4), qui est elle-même la réalisation au moyen de la matière prochaine de l'idéal ou forme prochaine de l'esprit de l'artiste. En résumé, dans une œuvre d'art il y a d'abord la forme éloignée de l'être dont le resplendissement en constitue la beauté, ensuite la forme prochaine ou l'idéal selon lequel l'artiste a réalisé cette œuvre. Puis la matière proche qui est constituée par les signes matériels avec

---

(1) SENTROUL, *op. cit.*, p. 32.
(2) SENTROUL, p. 44.
(3) *Op. cit.*, p. 95.
(4) FUMET, *Le Procès de l'Art*, p. 244.

lesquels l'œuvre a été créée et enfin la matière éloignée qui est l'élément sensible suggéré par la beauté de l'œuvre (1).

Comment passer de la forme à l'œuvre, de l'essence à l'existence ? Ici interviennent les lois de l'art. Le néo-thomisme suit fidèlement les propositions de saint Thomas sur les lois de l'art qui, on le sait, ont été comparées aux lois de la Providence. Une fois posés, les éléments de l'art, à savoir sa forme et sa matière prochaine, des lois rigides découlent « ipso facto » des éléments donnés. La première conséquence sera qu'il y aura un « ordre » de l'art que Fumet appelle l'ordre opératif (2).

Les lois de l'art obéissent, selon Maritain, à deux voies. La découverte de la forme se fait « via inventionis » alors que la réalisation de l'œuvre d'art a à suivre une « via determinata ». « De plus il est de l'essence de l'art d'avoir des règles certaines (3). » La conséquence de ceci c'est que ces lois non seulement doivent être objectives par rapport à l'artiste mais immanentes à l'œuvre. Chaque œuvre d'art aura ses lois propres déterminées par les éléments de l'œuvre. » Les règles certaines ne sont pas des impératifs de convention imposés du dehors à l'art, elles sont les voies d'opération de l'art lui-même de la raison ouvrière, voies hautes et cachées. Et tout artiste sait bien que sans cette forme intellectuelle (forma proxima) dominatrice de la matière, son art ne serait qu'un gâchis sensuel (4).

La notion des beaux-arts ajoute un nouveau caractère aux lois de l'art. Les beaux-arts doivent être perpétuellement nouveaux. Ils doivent se renouveler et c'est là une conséquence de la théorie thomiste de l'art. En effet, la beauté a une amplitude infinie comme l'être, et il est impossible qu'une œuvre comme telle épuise un transcendantal, car, comme nous le savons, une œuvre est un genre et le transcendantal déborde le genre. Il y a donc une infinité de

(1) *Op. cit.*, p. 95.
(2) Fumet, *L'Ordre*, p. 254.
(3) Maritain, *op. cit.*, p. 62.
(4) *Ibid.*, p. 63.

moyens de faire une œuvre d'art. « On constate ainsi une sorte de conflit entre la transcendance de la beauté et l'étroitesse matérielle de l'œuvre à faire entre la raison formelle de beauté, splendeur de l'être et de tous les transcendantaux réunis et la raison formelle d'art, droite industrie des œuvres à faire. Nulle forme d'art, si parfaite qu'elle soit, ne peut enfermer en soi la beauté, comme la Vierge a contenu son Créateur (1). » Le changement est donc une condition de vie pour les beaux-arts et si l'art, selon Maritain, a été en décroissant en valeur spirituelle de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner, ces trois formes étaient cependant nécessaires. Chaque forme d'art, si noble soit-elle, doit céder sa forme à une autre forme (2). Le courant du temps est en effet irréversible et même Maritain affirme que malgré sa grande admiration pour l'art ogival, il ne désirerait pas revenir au Moyen Age. « Nous ne voulons pas retourner au Moyen Age, nous espérons voir restituer dans un monde nouveau et pour informer une matière nouvelle, les principes spirituels et les normes éternelles dont la civilisation médiévale ne nous présente à ses meilleures époques qu'une réalisation historique particulière. »

L'œuvre sera le résultat de l'application des règles de l'art à ses matériaux et à sa forme entrevue. Cette réalisation devra être objective, obéir à des lois internes et exprimer la splendeur de la forme sous un aspect toujours nouveau. L'essence de l'art existera donc comme chef-d'œuvre.

Nous avons maintenant analysé la matière et la forme de l'art selon le néo-thomisme. C'est en un mot la partie objective de l'art. A côté de cette partie objective il y en a une subjective : l'analyse de l'artiste. Remarquons ici une nouvelle différence entre le thomisme et le néo-thomisme. Saint Thomas parle toujours de l'artisan alors que Maritain parle de l'artiste, l'artiste étant l'artisan des beaux-arts (3).

---

(1) *Ibid.*, p. 74.
(2) MARITAIN, *Théonas*, p. 171.
(3) *Op. cit.*, p. 47.

Considérons d'abord l'intelligence de l'artiste. Remarquons que l'art est une des vertus intellectuelles. L'intelligence de l'artiste a un grand rôle à jouer dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Elle y a le primat « omnium operum humanorum principium primum ratio est » dit saint Thomas (S. T. 2. q. 58 a. 2).Chaque art a sa logique interne. « Ajoutons qu'en faisant de la logique l'art libéral par excellence, et en un sens le premier analogué de l'art, ils nous montrent en tout art une sorte de participation vécue de la *Logique* (1). »

L'art humain réalise dans l'ordre de l'intellectualité, c'est-à-dire dans l'ordre le plus haut en action, un des aspects fonciers de la ressemblance ontologique de notre âme avec Dieu (2). Par conséquent seul l'intellectualisme peut être à la base d'une renaissance artistique. Tous les chefs de la Renaissance thomiste insistent sur ce point. Nous le verrons en poésie au théâtre et dans le roman. Par exemple, Maurice Denis, le grand peintre catholique demande un art (3) plus intellectuel qui soit de nouveau une langue universelle. Il convient d'insister sur l'importance de l'intelligence quand on se rappelle les rapports directs que la beauté entretient avec la connaissance. Il faut non seulement une intelligence technique, mais l'artiste doit être par son intelligence en contact avec les transcendentaux, c'est-à-dire avec la beauté et la divinité.

L'art est ensuite un « habitus ». A la vision de beauté de l'artiste doit correspondre en son âme une disposition spéciale sans laquelle il ne peut pas réaliser sa vision de l'art. L'habitus est une disposition stable perfectionnant, selon sa nature, le sujet qui la possède. L'habitus a son origine dans la faculté immatérielle qu'est l'intelligence. Maritain appelle les habitus les titres métaphysiques de noblesse. Un tel habitus est nécessaire à l'artiste. A l'œuvre à faire doit correspondre dans l'âme de l'artiste une disposition de l'âme créant entre l'une et l'autre « cette sorte de conformité et de

(1) *Op. cit.*, p. 82.
(2) *Op. cit.*, p. 194.
(3) Voir Maurice Denis, *Théories et Nouvelles Théories.*

proportion intime que les scolastiques appelaient « connaturalité » (1). Par cet habitus l'artiste n'est plus un esclave de l'art, mais un dominateur, usant des lois de l'art selon ses désirs. La notion de l'habitus demande donc une formation préalable de l'esprit. Si par la « via inventionis » l'artiste a vu l'essence de son art, son habitus emploiera une « via disciplinae » pour le réaliser (2). Ainsi la notion de l'habitus explique comment l'artiste a à obéir aux lois de son art tout en gardant sa liberté intérieure » c'est l'obéissance libératrice comme l'appelle Fumet (3). Nous avons l'explication du caractère intérieur des lois de l'art auquel correspond le caractère intérieur de l'âme qu'est l'habitus.

L'intelligence et l'habitus fondés sur une discipline ne sont pas les seules caractéristiques de l'artiste. Il doit avoir aussi une disposition intérieure de l'appétit. C'est là aussi une nouvelle conséquence de la philosophie des beaux-arts, comme l'entend Maritain. Nous avons vu que pour le Docteur Angélique l'art ne demande rien à l'appétit. L'appétit doit seulement avoir des rapports avec l'usage de l'art et non avec l'art. Mais pour Maritain les beaux-arts sont ordonnés par rapport à la beauté. L'œuvre d'art étant une certaine réalisation de la beauté devient pour l'artiste une fin en soi, une fin selon laquelle tous les moyens doivent être accordés. Pour juger de cette fin, c'est-à-dire pour concevoir l'œuvre à faire la raison n'est pas suffisante « une bonne disposition des appétits est nécessaires car chacun juge de ses fins particulières selon ce qu'il est lui-même actuellement » : « tel est chacun telle lui paraît la fin » (4). Ainsi chez l'artiste on doit assister à un débordement de la vertu d'art qui siège dans l'intellect, dans les facultés de l'imagination et les facultés sensitives ; mais cela ne suffit pas, elle exige que les passions et la volonté de l'artiste soient « rectifiées par rapport à la fin de son art. « Si

(1) *Art et Scolastique*, p. 17.
(2) *Art et Scolastique*, p. 72.
(3) *Op. cit.*, p. 274.
(4) *Op. cit.*, p. 78.

toutes les puissances de désir et d'émotion ne sont pas foncièrement rectifiées et exaltées dans la ligne de la beauté, dont la transcendance et l'immatérialité sont surhumaines, la vie et le traintran des sens et la routine de l'art lui-même aviliront sa conception. »

La technique ou l'opération manuelle est aussi exigée de l'artiste mais n'est pas pour Maritain une part de l'art. L'art est infaillible quand il est considéré comme une forme, mais si la main de l'artiste tremble le défaut introduit dans sa production n'affecte pas l'art en lui-même. La technique est simplement une condition matérielle et extrinsèque de l'art. Car « l'art est entièrement du côté de l'esprit » (1). La technique est même souvent un danger quand l'habitude musculaire essaye de prendre la place de l'habitus intellectuel qui est l'art. « Car il y a un influx de l'art qui « per physicam et realem impressionem usque ad ipsam facultatem motivan membrorum » va de l'intelligence où l'art réside, mouvoir la main et faire luire une « formalité artistique ». Une vertu spirituelle peut ainsi passer dans un trait maladroit. C'est ce qui explique pour Maritain la beauté des primitifs malgré la gaucherie de leurs dessins (2) (3).

Nous avons analysé les éléments subjectifs de l'art. La synthèse des éléments subjectifs et objectifs se fera dans l'acte qu'on appelle communément «création artistique». Ici, Maritain se montre pleinement fidèle à la tradition thomiste. L'art n'est pas créateur, parce-qu'il n'est pas créateur « ex nihilo. » « Il est la faculté de produire non pas sans doute « ex nihilo », mais d'une matière préexistante une créature nouvelle, un être original capable d'émouvoir à nouveau une âme humaine... Le créateur en art est celui qui trouve un nouvel analogué du beau, une nouvelle manière dont la clarté de la forme peut resplendir sur la matière. » (4). L'œuvre exige de nouvelles lois et l'artiste est créateur dans la mesure où il les

(1) Paul Claudel, *Positions et Propositions*, p. 20.
(2) Maritain, *op. cit.*, p. 86.
(3) *Op. cit.*, p. 103.
(4) *Op. cit.*, p. 75.

trouve. L'artiste est donc comme le continuateur du Créateur dans son domaine et même pour Maritain la création artistique est supérieure en cela à la création physiologique (1). Créer en art c'est imiter Dieu « Là surtout où le fabricateur d'œuvres devient un imitateur de Dieu, là où la vertu d'art touche à la noblesse des choses absolues et qui se suffisent à elles-mêmes, c'est dans les « beaux arts ». La création artistique consiste donc pour Maritain en deux choses, c'est la découverte de la beauté et l'artiste imite Dieu « qui a fait le monde en lui communiquant une ressemblance de sa beauté (2) » et ensuite c'est aussi faire briller sur une œuvre le mystère de la forme. Ici l'œuvre porte la marque de l'artiste et est la fille de son âme et de son esprit. Quelle est la marque distinctive de cette création au sens le plus large de ce mot ? Elle est une création au second degré continuant à sa manière l'œuvre de Dieu.

Quoique la création artistique ne soit pas une création « ex nihilo », elle est quelque chose de très original. Ici se pose la question de l'imitation (3). Pour Maritain, comme pour Sentroul, le mot est souvent mal compris. Il est pris dans un sens qui semble trop formaliste Si nous entendons par imitation la reproduction identique de l'objet donné il est certain qu'il n'y a pas d'art en la matière. Comme nous le savons l'objet des beaux-arts est de produire de la beauté et de donner ainsi une nouvelle connaissance spirituelle de l'être, suivie d'une délectation spéciale. Plus l'art sera orienté vers la beauté et plus il révèlera, non pas seulement les choses prises comme choses, mais les choses donnant la connaissance de quelque chose d'autre. L'œuvre d'art doit donc être chargée de signification et plus elle est riche en sens plus elle sera belle. C'est pour cela qu'une statue est plus belle qu'un tapis. L'imitation comme il faut l'entendre est la façon de rendre par le moyen de certains signes sensibles quelque chose d'autre

(1) *Op. cit.*, p. 196.
(2) *Op. cit.*, p. 193.
(3) Fumet, *Le Procès de l'Art*, p. 18.

que ces signes, spontanément présent à l'esprit. « La peinture imite avec des couleurs et des formes planes des choses données hors de nous, la musique imite avec des sons et des rythmes et la danse avec le seul rythme « les mœurs » comme dit Aristote, et les mouvements de l'âme le monde invisible qui s'agite en nous (1). On ne peut souhaiter de définition plus claire que la suivante : « Mais si la joie de l'œuvre vient de quelque vérité elle ne vient pas de la vérité de l'imitation comme reproduction des choses, elle vient de la perfection avec laquelle l'œuvre exprime ou manifeste la forme au sens métaphysique de ce mot, elle vient de la vérité de l'imitation manifestation d'une forme » (2). Sentroul de même dans la *Revue Néo-scolastique* (3) montre que l'art ne saurait être une imitation réaliste. « L'art d'imitation ne diffère de l'art d'invention que par quelque chose qui est étranger à ce qu'il montre, à savoir le secours d'un modèle qui supplée à l'artiste à l'impuissance de créer le beau de toutes pièces ou qui tout au moins rend inutile à cause de sa beauté propre la dépense de cette puissance créatrice. Or, comme l'exactitude réaliste, même quand elle existe, n'est pas à la considérer précisément comme exactitude et comme réalisme, contenue dans la représentation artistique, elle n'importe ni à la beauté de l'imitation, ni à sa vérité » (4).

Connaissant maintenant la signification néo-thomiste de la création et de l'imitation artistiques, nous n'avons plus qu'à analyser l'art du point de vue synthétique. Nous avons en effet décomposé ses éléments et étudié le moyen selon lequel sont synthétisés sous la forme d'une création au second degré et qu'on peut considérer comme une imitation de l'être métaphysique. Quelles seront les qualités de l'œuvre d'art ainsi obtenue? La qualité prin-

---

(1) *Op. cit.*, p. 93.
(2) *Op. cit.*, p. 97.
(3) *Op. cit.*, p. 97.
(4) *Op. cit.*, p. 45.

cipale est la pureté. Le chapitre VII d'art et scolastique lui est consacré. La pureté bannit ce qui est faux, elle est la conséquence du caractère intellectuel de l'art qui, lorsqu'il regarde vers la beauté, doit être vrai dans son expression « per ordinem et conformitatem ad regula artis ». La vérité de l'art, dit Maritain, doit tremper dans la logique, dans la logique ouvrière, toujours mystérieuse et déconcertante, celle de la structure intime du vivant et de la géométrie intime de la nature (1). L'art est pur parce qu'il est libre de toute imitation servile, parce qu'il réclame la sincérité dans l'exécution et réprouve le placage, parce qu'il porte en lui sa logique interne, enfin parce qu'il fait un objet beau en manifestant une forme à l'aide de signes sensibles. »

L'art doit être enfin destiné à Dieu (2) et non aux hommes, Dieu est jaloux et il n'y a pas de droits contre Lui. Il n'y a pas de bien ni particulier, ni final qui puisse Lui être opposé. Si l'art a une certaine indépendance, d'abord vis-à-vis des vertus spéculatives ensuite vis-à-vis de la prudence il ne doit pas oublier qu'il est comme toute chose subordonné à Dieu. « L'art pour l'art ? je propose l'art pour Dieu » devise paradoxale non chimérique pourtant puisque le Moyen Age y fut spontanément fidèle... Mais l'art va spontanément à Dieu. A Dieu, non comme fin de l'homme, non dans la ligne morale. A Dieu, principe universel de toute forme et de toute clarté. Dès qu'il atteint sa ligne propre un certain niveau de grandeur et de pureté il annonce sans les comprendre l'ordre et la gloire invisibles dont toute beauté n'est qu'un signe, en espérance et en figure » (3).

Une telle conclusion est bien la fin logique de la philosophie de l'art néo-thomiste. L'art réalise la beauté et comme la beauté est un transcendantal, l'art doit conduire à Dieu. De même que la

---

(1) *Op. cit.*, p. 84.
(2) Fumet, *op. cit.*, p. 210.
(3) Maritain, *Lettre à Cocteau*, p. 32.

beauté divine resplendit dans la création, de même l'artiste, continuateur du Créateur doit par son humble art glorifier Celui qui lui a donné la vie, le mouvement et l'être en produisant une œuvre venant de Lui allant vers Lui.

SECONDE PARTIE

ESTHÉTIQUE NÉO-SCOLASTIQUE ET PHILOSOPHIE

CHAPITRE PREMIER.

La critique esthétique de la néo-scolastique.

On peut considérer deux positions de la pensée néo-thomiste quand elle considère d'autres systèmes de pensée. D'abord nous sommes en face d'une critique générale des systèmes considérés, ensuite la pensée néo-thomiste montre comment elle est arrivée à intégrer dans une harmonieuse synthèse les éléments de vérité que sa critique aura isolés dans les autres pensées.

Nous considérerons d'abord la partie critique. Elle est très intéressante, car elle nous montre que nous sommes en présence d'une pensée vivante qui connaît tous les problèmes modernes et qui est conduite par la considération même de ces problèmes à voir dans la pensée élargie du Docteur Angélique la seule synthèse possible de la connaissance humaine.

Il y a un grand accord entre les néo-thomistes pour tout ce qui concerne la critique et nous essayerons de synthétiser les divers éléments qu'elle renferme.

A. *Critique de l'esthétique antique.*

Considérons les systèmes esthétiques de l'antiquité. Pour Platon la beauté est une Idée dont la beauté sensible n'est qu'une projec-

tion. Elle existe en soi alors que le monde sensible n'est qu'une illusion. La beauté consiste dans l'ordre et dans la proportion. Pour cette raison l'esthétique de Platon ne semble pas assez large. Elle est trop objective pour M. de Wulf : « un caractère général domine selon nous l'esthétique grecque... le beau est considéré comme un attribut de choses. De l impression qu'il produit sur nous on ne s'occupe pas. » Aristote fit un progrès en faisant du beau quelque chose d'immanent aux choses qui doit être saisi par nos sens. « Le beau est immanent aux êtres ordonnés où notre intelligence le perçoit par le canal des sens » (1). Aristote dit : « le beau consiste dans l'ordre uni à la grandeur » (Poétique VII, 4) et de Wulf termine en disant que le point de vue objectif et ontologique domine leur esthétique. Cicéron introduit le premier d'une manière explicite une nouvelle notion dans la définition de la beauté : pour lui la beauté corporelle consiste dans la proportion et dans la couleur, mais l'orateur latin ne reste là que dans le domaine sensible. Ce sera le mérite de l'esthétique de Plotin que de faire de l'idée de lumière une condition métaphysique de la beauté. « Le beau dépasse l'idée de proportion et doit être comparé au feu. » Le beau est pour Plotin une notion transcendentale ; tout être est beau dans la mesure où il est et parce qu'il est « tout est beauté dans ses profondeurs les plus intimes » (Ennéades V, 8, 10). Plotin a fait là une importante découverte, mais sa notion de splendeur a un caractère trop objectif et aussi trop panthéiste. Trop de considérations objectives telle est la grande critique de De Wulf. Les Grecs n'ont considéré le beau que dans l'objet et leur synthèse n'explique pas la perception du beau dans le sujet. Ensuite cette idée trop objective n'est pas rattachée à une vraie hiérarchie métaphysique qui aurait à son sommet un Dieu personnel. De là résulte une grande confusion faite par les Anciens entre la religion et l'esthétique, entre l'extase métaphysique du beau et les autres extases mystiques. La métaphysique du beau vue par les anciens n'est donc solidaire d'aucune théologie ni d'aucune psychologie.

(1) *Op. cit.*, p. 240 ss.

B. *Critique de l'esthétique moderne*

La philosophie moderne, selon le néo-thomisme a précisément le défaut opposé à la philosophie antique. Toutes les théories du beau depuis Descartes sont, ou trop subjectives, ou trop psychologiques. C'est ce que montrera notre étude.

a) *Critique de l'empirisme.* — Pour les empiristes la beauté consiste dans une impression. Une impression faite sur les sens est belle selon les empiristes anglais quand elle produit dans le sujet une impression agréable. La beauté a certes une source objective qui est le monde matériel, mais le monde sensible ne fait qu'impressionner nos sens et l'intelligence ne joue aucun rôle. Le seul critère de la beauté est ainsi l'impression faite sur les sens. Cette conception est pour les néo-thomistes la négation même de l'esprit. Le beau serait ainsi commun entre les hommes et les animaux qui, eux aussi, sont dotés de sens ; et pourtant il n'y a pas de sens esthétique chez les animaux. La beauté doit donc avoir un rapport étroit avec ce qu'il y a de propre à l'homme, sa raison. Enfin, si la beauté résulte seulement d'une impression il ne peut même y avoir de beau, puisque les impressions sont variables par leur nature propre.

En philosophie contemporaine le néo-thomisme a le même point de vue critique contre les héritiers de l'empirisme. C'est la théorie de l'Einfühlung de Lipps ou de Muller-Freinfels qui subit la critique thomiste. Pour ces esthéticiens la beauté résulte de la projection dans l'objet de nos sentiments ou de nos émotions. Nous voyons là une transposition du kantisme dans le domaine de la sensibilité. Mais là aussi la beauté n'entretient que des rapports avec la sensibilité. « C'est ainsi que le subjectivisme kantien a donné son plus récent fruit dans la théorie de l'Einfühlung de Lipps et Volkelt qui ramène la perception du beau à une projection ou à une infusion de nos émotions et de nos sentiments dans l'objet (1)».

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 258.

Pour les empiristes c'était une part de la matière qui impressionnait notre sensibilité, alors que pour l'Einfühlung c'est la sensibilité qui projette ses cadres sur l'objet. Nous avons donc affaire à deux critiques principales : la négation du rôle primordial de l'intelligence et le subjectivisme de l'école de Lipps.

L'école sociologique de Durkheim a une théorie de la beauté qui voisine assez avec celle de Lipps. La beauté est alors la projection dans l'objet des sentiments et des émotions de la société, (Lalo) ou ce qui développe de la sympathie entre les membres de la société (Guyau). Mais si la société transcende l'homme qu'est-ce qui trancende la société ? et pourquoi projette-t-elle telle ou telle émotion qui sera reçue comme belle ? Taine appartient aussi à cette école, lui qui considérait l'esthétique comme une sorte de botanique appliquée non aux plantes, mais aux œuvres humaines. Nous avons là, selon les doctrines néo-thomistes un subjectivisme au second degré.

b) *Critique du rationalisme.* — Le second important courant philosophique depuis la Renaissance est le courant rationaliste. Le néo-thomisme unit sous ce vocable les esthétiques de Leibniz et de Wolfe. Qu'est le beau pour Leibniz ? une idée confuse. Dans la grande construction monadologique du philosophe allemand le beau résulte d'une activité de l'esprit qui semble être de qualité inférieure, alors que la science est le domaine des perceptions confuses. Une peinture vue à une certaine distance est belle, mais vue dans une loupe elle cesse de l'être. La beauté est une impression confuse des choses qui disparaît lorsqu'elles sont vue de plus près. En guise de critique, De Wulf cite la parole de Lotze : « l'esthétique allemande est née en dépréciant son objet. » Maritain oppose (1) à cette définition le « quod visum placet » de saint Thomas et montre que la confusion mise à l'origine de la perception du beau ne réside pas dans cette perception mais plutôt dans la théorie de Leibniz. L'intelligence a certes pour les néo-thomistes

(1) *Op. cit.*, p. 293.

le rôle primordial dans la perception du beau, mais ce rôle est non pas dialectique ou abstrait, mais intuitif grâce à ce que Maritain, appelle « l'intuition du sens intelligencié. » Saint Thomas dans sa théorie de l'intuition de la beauté par l'intelligence intuitive dans et par les sens explique ainsi merveilleusement, selon Maritain, la « perception obscure de Leibniz en montrant en quoi consiste cette obscurité ».

La théorie de Leibniz de la perception confuse va nous conduire à une conception plus idéaliste qui va être discutée tout au long par les néo-thomistes.

c) *Critique de l'esthétique kantienne.* — Nous avons là le courant le plus important de l'esthétique moderne. Le kantisme comme l'empirisme est le grand ennemi du néo-thomisme (1). Car Kant a pour lui achevé la rupture entre le sujet et l'objet commencée par Descartes. La philosophie kantienne a été considérée par Maritain comme une « catastrophe pour la civilisation occidentale ». Ainsi faut-il lutter contre toute doctrine kantienne d'abord en soi et ensuite comme racine du mouvement romantique et idéalique du XIX^e^ siècle. La pensée de Kant est le type accompli du subjectivisme moderne.

Pour Kant le beau n'est pas un attribut de l'objet et n'a pas d'existence extra mentale. « La subjectivité du beau n'est pas seulement un fait, mais une loi. Le beau n'est pas un attribut des choses mais de nos états représentatifs » dit de Wulf en définissant le beau selon Kant (2). Kant analyse seulement une face du beau, sa face subjective selon le critique de Louvain. Maritain lui aussi critique Kant, et sa critique porte, elle, sur la perception du beau. Il part de l'idée kantienne que le beau est ce qui plaît universellement sans concept. Voyons les principaux arguments qu'il développe contre Kant.

La perception *humaine* a besoin des sens pour atteindre la

(1) D'HARCOURT, *Le monde liturgique de l'Allemagne*, p. 43.
(2) *Op. cit.*, p. 251.

beauté. Pour l'homme la lumière de la forme qui est la beauté ne peut pas être représentée comme une idée ou un concept. Il doit partir de ses sens, au moyen de ceux-ci l'intelligence a une intuition du beau. L'intelligence est donc mise « par le moyen de l'intuition sensible elle-même en présence d'une intelligibilité qui resplendit, mais qui, en tant qu'elle donne la joie du beau n'est pas dégageable ni séparable de sa gangue sensible et par suite ne procure pas une connaissance intellectuelle actuellement exprimable en concept. » C'est ce que Kant n'a pas compris selon Maritain, « la définition kantienne risque de faire oublier la relation essentielle que la beauté doit à l'intelligence (1) ». Kant n'a donc pas compris le rôle des sens dans la perception du beau.

Il n'a pas compris non plus le rôle de l'intelligence et le rôle des concepts dans la perception du beau. En effet les concepts ne sont pas inexistants dans la perception du beau comme la théorie kantienne pourrait nous le faire croire. Les concepts jouent en effet un rôle dispositif pour Maritain. Plus l'intelligence est informée, plus elle a développé des qualités de finesse et de subtilité, plus nous serons capables de déceler la beauté. L'intelligence aide donc à la préparation de la compréhension des nouveaux rapports créés par la naissance d'un nouvel art. « En réalité il y a souvent tout un peuple d'ébauches conceptuelles que l'intelligence est excitée à produire du fait de sa mise en acte et qui accompagnent sourdement sa joie intuitive (2) ».

Pour Kant la perception de la beauté résulte aussi et surtout d'un jugement esthétique. « Beau est un prédicat de jugement que tous les hommes, à raison de leur structure (jugement synthétique *a priori*) unissent à un sujet quand celui-ci provoque un jeu libre de contemplation désintéressée » dit de Wulf quand il expose la théorie kantienne (3). Le beau n'a donc, pour le grand philosophe allemand, qu'une valeur subjective, un objet est beau s'il

(1) *Op. cit.*, p. 252.
(2) *Op. cit.*, p. 267.
(3) *Op. cit.*, p. 250.

développe dans le sujet un sentiment agréable qu'il traduit en jugement,ou s'il provoque une délectation sans conception de finalité. « Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihr wahrgenommen wird ». (Kritik der Urtheilskraft I, 1 ; 15). La beauté est donc conditionnée par notre représentation, elle est la représentation du sujet. Maritain oppose en conclusion le « jugement esthétique » subjectif de Kant à la joie intuitive de l'intelligence qui constitue pour le néo-thomisme la perception de la beauté.

Le kantisme enfin n'a pas bien su différencier la joie intuitive de l'intelligence de l'émotion qui la suit. Certes Kant a bien vu que l'émotion est un fait postérieur et consécutif dans la perception du beau, mais il n'a pas vu que la délectation esthétique est un sentiment particulier spécial qui ne dépend que du connaître. Le « placent » de saint Thomas analyse d'une façon beaucoup plus précise la notion de beauté, que le « ce qui plaît universellement sans concept », de Kant.

« Subjectivisme à outrance » voilà comment les néo-thomistes définissent l'esthétique de Kant. Le beau est le résultat d'un jugement mental sur l'agréable sans plus. Le beau ne dépasse donc pas le monde phénoménal dans lequel l'esprit déploie son activité. Il n'y a en somme qu'une réalité dans le kantisme, celle de l'esprit appliquant sur la chose en soi les cadres des catégories. Une telle philosophie est donc aux antipodes de la philosophie de l'Etre qu'est le thomisme Il n'est donc pas étonnant, étant donné les divergences fondamentales de la théorie de la connaissance des deux systèmes, de les voir s'opposer en esthétique, et c'est ce que souligne Maritain. Pour le néo-thomisme le jugement esthétique n'est pas conditionné par le sujet mais par l'objet. Comment savoir sans cela si tel objet est beau ou s'il ne l'est pas ?

Le kantisme répondra en disant que ce qui est beau est ce qui plaît *universellement* mais comment Kant peut-il fonder cet « universellement » si le jugement esthétique n'est fondé que sur le sujet ? Ici gît une contradiction entre la subjectivité du jugement esthétique et l'apparente objectivité de ce qui plaît universelle-

ment, et Kant n'a pas expliqué la difficulté interne qui gît dans une telle proposition.

Nous avons là le résultat de la révolution commencée par Descartes et l'aboutissement du divorce entre la pensée et l'être. Nous ne pouvons plus aller au-delà de l'activité de notre esprit et de ses formes *a priori*. Et si nous sommes libérés par la raison pratique dans le domaine moral, dans le domaine esthétique nous ne pouvons pas aller au-delà de notre subjectivité.

d) *Critique de l'idéalisme.* — Après Kant l'idéalisme a insisté principalement sur l'importance de l'activité de l'esprit dans l'épistémologie kantienne. Le beau devient alors la création de l'esprit. L'esprit devient un principe moniste. Pour Fichte il devient le moi absolu, l'absolu pour Schelling. Schiller reprend les idées kantiennes et trouve dans les relations avec le beau la réalisation d'une sérénité parfaite due à l'activité désintéressée de l'esprit. Dans tout l'idéalisme il n'y a qu'une réalité, celle de l'esprit, un esprit qui n'est pas transcendent à l'esprit humain, mais qui lui est immanent. La pensée ne peut éteindre d'autre objet qu'elle-même et par conséquent le surnaturel lui est interdit. « Il suit que notre raison ne peut pas atteindre les choses en elles-mêmes ni *a fortiori* les objets suprasensibles (1) ». Ici le néo-thomisme critique l'idéalisme non pas en tant qu'esthétique, mais en tant que philosophie. Les critiques contre l'esthétique seront la conséquence de la critique néo-thomiste de l'idéalisme. Subjectivisme, confusion entre la beauté et la perception de la beauté, voilà les grandes objections du néo-thomisme.

De la même manière nous assistons à la critique de l'esthétique de Hegel. Pour Hegel le réel est de l'esprit et l'esprit seul est réel. Le réel est un esprit qui devient et se déroule dans le monde des corps et des âmes de la seule façon dont un esprit est capable d'évoluer c'est-à-dire suivant une marche dialectique. L'histoire

(1) MARITAIN, *Réflexions sur l'intelligence*, p. 27.

de l'univers est celle d'une longue suite de nécessités logiques unissant tous les événements. L'art est une forme du processus dialectique de l'esprit ; quand elle aura pris conscience d'elle-même cette autocontemplation se réalisera par l'art la religion et la philosophie. Le beau est pour Hegel l'identité parfaite de l'idéal et du phénomène, ce que De Wulf appelle « le triomphe du réel dans le phénomène ». Etant donné ce résumé de la philosophie esthétique de Hegel, le néo-thomisme critique d'abord la confusion de l'esprit et de l'absolu qui constitue un panthéisme intolérable pour les disciples de saint Thomas, mais il y a d'autres critiques à faire dans le domaine purement esthétique. D'abord le beau ne semble avoir qu'une valeur transitoire. En effet il est dit que l'esprit se réalisera dans l'art, la religion et la philosophie. Si nous le considérons arrivé au terme de son évolution l'art et la religion auront disparu et il ne restera que la philosophie, nous avons un « éloge funèbre de l'art » (1). Le beau n'a ensuite qu'une valeur psychique, le beau n'est étudié que sous son aspect cognitif ou émotif. Enfin pour Hegel le beau doit toujours être réalisé dans le monde sensible et il y a en fait un grand lien entre la beauté et le monde phénoménal. Ce lien est si grand qu'un esthéticien allemand, Stöckl, n'a pas hésité à classifier l'esthétique de Hegel avec toutes les esthétiques phénoménales et sensualistes (2).

Pour Schopenhauer, tandis que la chose en soi existe comme volonté la science ne peut connaître que ses apparences, mais à côté de cette connaissance du monde phénoménal régi par les formes *a priori* de notre esprit, nous « pouvons avoir l'intuition immédiate des idées cosmiques ou de la chose en soi et cette contemplation pure est la contemplation esthétique ». L'homme réalisera ainsi par l'art l'idée type que la nature elle-même ne réalise pas dans sa pureté (3). Le néo-thomisme critique d'abord d'un

(1) De Wulf, *op. cit.*, p. 252.
(2) Stöckl, *op. cit.*, p. 15.
(3) De Wulf, *op. cit.*, p. 252.

point de vue général la métaphysique de Schopenhauer en ce qui concerne le primat de la volonté. Pour ce qui est proprement esthétique, Schopenhauer a commis le péché angélique de vouloir croire à la possibilité pour un homme de l'intuition directe des idées créatrices.

En esthétique contemporaine le penseur le plus représentatif de l'école hégélienne est Benedetto Croce. Pour Croce le beau appartient à l'activité humaine, à son énergie spirituelle. « Le beau n'appartient pas aux choses » dit-il (1). L'activité esthétique selon lui est l'intuition imaginative et concrète par opposition au concept logique et général (2). Ici aussi nous rencontrons la même critique. Croce est trop subjectif. La beauté considérée comme subjective seulement est une notion incomplète. « La grande erreur de l'esthétique néo-hégélienne de Croce, victime lui aussi du subjectivisme moderne, c'est de ne pas voir que la contemplation artistique pour être intuitive n'en est pas moins intellectuelle avant tout. L'esthétique doit être intellectualiste et intuitiviste à la fois (3).

Une dernière famille d'esthéticiens va être critiquée par les néo-thomistes, celle des platoniciens modernes.

e) *Critique de l'esthétique des platoniciens modernes.* — Le beau est considéré par ceux que les néo-thomistes appellent les platoniciens modernes comme une idée éternelle. Les esthéticiens auxquels ils font allusion sont surtout Winckelmann en Allemagne et Lamennais en France. Pour eux, l'homme découvre par les visions des idées et à travers l'enveloppe invisible des choses leur invisible essence et leur type nécessaire. Nous avons là une appréhension directe du beau objectif, appréhension par une intelligence intuitive non par les sens mais à travers l'écran formé par

(1) Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale.* Paris, 1904.

(2) De Wulf, *op. cit.*, p. 258.

(3) De Wulf, *op. cit.*, p. 255.

le monde sensible. La beauté est une idée séparée vivant de sa propre existence. Nous avons là l'esthétique des Grecs renouvelée par les modernes. Le monde sensible disparaît comme réalité dans cette conception et la beauté est vue non dans le monde, mais au-delà de lui. Nous sommes là en présence de l'ennemi le plus dangereux du néo-thomisme, parce que pour lui la beauté est aussi objective et appréhendée par l'intellect.

Pour le néo-thomisme, la beauté selon les platoniciens a une existence trop séparée. Certes la beauté est la splendeur de la forme ou la splendeur des transcendentaux, mais elle n'est pas un transcendant. Dieu seul est transcendant. Une telle conception de la beauté conduirait infailliblement à une religion exclusive de la beauté. On a la tendance à ne voir dans la beauté que la seule réalité possible, et Dieu finirait par être absorbé par cette conception de la beauté. Si la beauté est une idée éternelle séparée des autres, comment la concilier avec le vrai et le bien ? Or selon saint Thomas la beauté est un des attributs divins, un des noms divins et ainsi dans le sein de Dieu elle a son indépendance métaphysique et en même temps est partie intégrante d'une magnifique hiérarchie.

La conception platonicienne n'est vraie que considérée d'une certaine manière et dans une partie seulement de la création, le monde angélique. Les anges contemplent la beauté avec leur intelligence intuitive, non une beauté séparée mais la beauté de Dieu. C'est sous cet angle que le platonisme moderne peut avoir raison, mais il est une philosophie pour les anges et non pour les hommes. Nous retrouvons là en d'autres termes la querelle des universaux mais sous son aspect esthétique et nous voyons que la beauté n'est pas un universel, ante rem mais in re.

La perception humaine du beau est liée aux sens. Certes il y a un travail intuitif de l'intelligence mais dans et par les sens. Les sens sont nécessaires pour voir la beauté et l'homme ne peut prétendre contempler la beauté par les seules ressources de sa pauvre intelligence.

Les platoniciens commettent encore une autre erreur celle, de

la confusion du beau et du vrai, alors que les empiristes faisaient une confusion entre le bien et le beau. En effet, l'appréhension du vrai est faite dans l'objet au moyen de l'abstraction, l'intelligence sépare le vrai de son entourage sensible, mais cette séparation ne constitue pas une réalité ontologique. Les platoniciens réalisent cette séparation dans le domaine ontologique et appellent la beauté la réalité ainsi séparée. Qu'est-ce qui différenciera dans la théorie des platoniciens le vrai séparé de sa gangue sensible du beau séparé de la même manière de sa gangue sensible par un travail analogue de l'intelligence ? La conséquence est que nous aurons de même une grande confusion entre la connaissance intellectuelle et la délectation intellectuelle. « La beauté n'est donc pas la conformité à un certain type idéal et immuable au sens où l'entendent ceux qui, confondant le vrai et le beau, la connaissance et la délectation, veulent que pour percevoir la beauté l'homme découvre l'invisible essence des choses et leur type nécessaire. Saint Thomas était bien éloigné de ce pseudo platonisme comme du bazar idéaliste de Winckelmann et de David. Il y a beauté pour lui dès que le rayonnement d'une forme quelconque sur une matière convenablement proportionnée vient faire le bien-être de l'intelligence (1).

Un autre danger de cette théorie est de tendre vers une divinisation des facultés humaines. Si la beauté est une idée séparée pour le platonicien, ne serait-elle pas pour un observateur objectif la divinisation de sa propre conception du beau? Ainsi à la place d'une pure objectivité nous aurions une subjectivité au second degré. Nous verrons comme conséquence logique de cette observation dans la philosophie thomiste de l'art, la critique de l'art « subjectif » de la Renaissance.

La beauté des platoniciens est enfin trop immuable, une telle esthétique aura pour conséquence l'exaltation d'une forme de l'art au détriment des autres. Une pareille conception insiste trop sur la proportion et pas assez sur la splendeur. Pour terminer,

(1) *Op. cit.*, p. 46.

nous avons vu comment l'esthétique néo-thomiste insiste sur la valeur religieuse de la grâce, qui peut apporter dans l'âme humaine le rayonnement d'une beauté surnaturelle. La conception platonicienne est trop rationnelle et ne fait pas assez de part au monde surnaturel de la hiérarchie thomiste.

Ainsi nous avons la critique de la beauté considérée comme forme séparée, critique du paganisme des platoniciens, de leur péché angélique, critique de l'oubli du rôle important des sens dans l'appréhension du beau, on nous montre la confusion faite entre le beau et le vrai, la divinisation possible des facultés humaines et enfin l'oubli du rôle primordial de la splendeur dans la notion de beauté. Tout cela constitue un redoutable faisceau de critiques contre cet « ultra-objectivisme ».

Critique de l'esthétique bergsonienne. — Quoique Bergson soit très éloigné de Platon, la critique néo-thomiste emploie la même famille d'arguments contre le grand philosophe moderne. Bergson, indépendamment de toute sa métaphysique qui comme on sait est pour Maritain la plus grande tentative de nihilisme intellectuel moderne, Bergson, peut être aussi mis dans la catégorie de ceux qui ont commis le péché angélique. Pour Bergson, l'artiste perçoit le beau dans une intuition directe de la durée ; or, nous savons que pour le néo-thomisme on ne peut percevoir le beau qu'au moyen du « sens intelligencié ». Toute intuition directe nous est nterdite, elle n'est permise qu'aux anges. Si le mérite de Bergson, consiste dans l'appréhension du beau dans le particulier (1), son nihilisme intellectuel le condamne à tout jamais aux yeux des néo-thomistes.

Nous avons terminé la première partie critique de l'esthétique néo-thomiste. Elle peut se résumer en quelques mots. L'antiquité et les platoniciens modernes (appelés les pseudo-platoniciens) n'ont vu dans le beau que l'élément objectif qu'ils ont exagéré aux dépens de son élément subjectif alors que les autres penseurs modernes, eux, n'ont vu que le côté subjectif du beau, soit dans

(1) Voir BERGSON, *Le rire.*

l'esprit, soit dans les sentiments, soit enfin dans les impressions des sens. Seule la doctrine néo-thomiste du beau saura réaliser dans sa synthèse une esthétique tenant compte à la fois des conditions objectives et des conditions subjectives de la beauté.

C. *Critique de l'art classique.*

Après la critique des différentes conceptions de la beauté nous avons la critique des différentes méthodes selon lesquelles la beauté a été réalisée. Examinons, en effet, l'essence de l'art. Nous savons qu'il doit faire luire la splendeur d'une forme. Cette forme, l'artiste peut la faire briller dans tous les domaines de l'être, naturel ou surnaturel, céleste ou diabolique, éthique ou dégradé par le péché. L'art doit donc faire resplendir une forme dans la totalité de l'être. Certains arts ont négligé cette totalité ne tenant compte que d'une partie de la réalité. Par exemple le classicisme. Le plus bel art classique et son modèle est un art sans surnaturel, son équilibre pour Maritain est un équilibre purement rationnel. L'art grec n'a pas reçu la lumière de la grâce et si parfait que soit son domaine il ne peut prétendre à la perfection chrétienne. « L'art classique tient de la renaissance gréco-latine dont il dérive une étroite commensuration à la raison humaine — si mesquine quand elle est laissée à elle-même — qui le place fort loin de la plénitude spirituelle de l'art médiéval et qui lui promet une décadence assez prompte (1). »

La Renaissance est encore davantage critiquée (2). Pour les esthéticiens néo-thomistes, elle est la première rupture entre l'artiste et la réalité. Tandis que tout l'univers était l'objet de l'artisan du Moyen Age, la Renaissance est surtout attirée par le corps humain et ainsi commence la subjectivité moderne. La philosophie de la Renaissance est personnifiée par Descartes. Non seule-

(1) MARITAIN, *Antimoderne*, p. 125.

(2) Voir à ce sujet la critique de la Renaissance par l'orthodoxe russe Berdiaeff, elle révèle dans le domaine esthétique de grandes analogies avec la critique néothomiste.

ment le surnaturel a entièrement disparu, mais même le naturel est rationalisé. Descartes introduisit donc dans le monde tous les péchés modernes : naturalisme, subjectivisme, scientisme, égocentrisme (1). Tout l'univers est en effet contenu dans son fameux « cogito ». La conséquence en sera pour l'art l'introduction de lois rigides, les lois d'une pensée rationnelle) qui lui construiront une prison sévère. Les « canons de l'art » vont lui imposer leurs lois extérieures à lui. L'homme est divinisé et le paganisme rétabli. L'art qui était accompli avec humilité et simplicité par les artisans du Moyen Age devient orgueilleux et subjectif (2). La Renaissance croyant que l'art est un objet de pensée seulement a introduit le goût pour l'abstrait, le général, le typique — au sens uniforme de ce mot — et ainsi, tout un platonisme tendant à généraliser tout. L'âme est séparée du corps et rien ne semble exister que nos idées, L'artiste remplace l'artisan du Moyen Age. L'homme devient un prisme entre la forme et la matière (3) ce qu'on appelle « homo additus naturae ». En conséquence, au lieu d'étudier le particulier, l'homme en soi est la base de la Renaissance et c'est l'homme lui-même qui sera l'objet de l'imitation de ses artistes. Au point de vue philosophique, deux responsables, le cartésianisme et le platonisme, dont la Renaissance est le fruit spirituel. Nous avons de nouveau la croyance en des idées séparées et non dans l'union aristotélicienne de la forme et de la matière dans un individu. La copie de pareilles idées peut être belle, mais avec une pareille conception l'art ne peut pas se renouveler et réaliser l'une de ses lois fondamentales selon le néothomisme. La Renaissance commence la décadence de l'art et la courbe continuera de descendre jusqu'à nos jours. « En ce qui concerne la Renaissance on s'est souvent mépris sur notre position à son égard. Il y a en elle une certaine vertu intentionnelle qui va à l'adoration de l'homme et qui est devenue la forme du

(1) MARITAIN, *Antimoderne*, p. 132.
(2) DENIS, *Nouvelles théories*, p. 158.
(3) DENIS, *op. cit.*, p. 161.

monde moderne. Mais c'est dans l'ordre le plus immatériel, où seules pénètrent métaphysique et théologie, que nous la décelons, sans méconnaître pour cela tous les développements normaux qui continuent par ailleurs et que l'accident survenu dans les hauteurs n'affecte d'abord que dans leur pur indice spirituel. Remarquer qu'il y eut un instant où la beauté gardant encore l'odeur des vertus et de l'oraison a commencé à décliner de ses vœux, de consentir à l'image de l'amour terrestre, ce n'est pas calomnier Florence. Observer que la courbe spirituelle de la culture descend depuis la Renaissance, ce n'est pas souhaiter que la Renaissance soit rayée de l'histoire humaine (1). »

Une des conséquences de cette décadence fut l'Académisme en art. L'académisme pour les néo-thomistes est un pur formalisme. Une abstraction prend la place du concret univers des choses qui illuminait l'artiste. Or, selon les académistes, le rôle de l'art serait de copier cette pure abstraction, ce que Denis appelle la divinisation des facultés humaines ou des passions. Quand une de ces facultés est divinisée l'artiste doit la matérialiser, donnant une idée visible de son bel idéal. Alors que la Renaissance était un art avec une essence limitée au rationnel, l'académisme se passe même de cette forme étroite de l'univers qui avait suffi à la Renaissance.

La forme ontologique n'existe plus, il ne reste qu'une forme mentale invariable. Alors que l'artiste de la Renaissance avait encore un habitus correspondant à la portion étroite de l'être envisagé, l'académisme n'y fait plus attention. L'habitus a été expulsé et remplacé par des lois extérieures appliquées au dehors par l'artiste. Ne voit-on pas derrière tout cela le rationalisme d'un Descartes ? Ne croit-il pas à une méthode générale capable d'englober toute l'activité humaine ? « Descartes, dans son ardeur niveleuse s'attaque même au « genus generalissimum » dont font partie les maudits et nie l'existence réelle des qualités et des accidents. Tout le monde est alors dans la ferveur des machines à calculer;

(1) *Op. cit.*, p. 168.

tout le monde ne rêve alors que méthode » (1). La méthode devint alors un « ensemble de formules et de procédés jouant de soi-même et servant à l'esprit d'armature orthopédique et mécanique ». On commence à s'imaginer que par une éducation appropriée tout le monde sera capable de produire et de comprendre l'art. Les Académies des Beaux-Arts se constituent. Elles cherchent à inculquer du dehors des lois soi-disant éternelles « ex cathedra ». Quelle différence avec les écoles d'artisans des Grecs ou du Moyen-Age, s'exclament les néo-thomistes ! Dans ces écoles, le maître aidait au développement intérieur de l'habitus de son élève, il guidait une tendance innée au lieu d'imposer un modèle tout fait. C'est là qu'on peut voir le mieux la rupture entre l'artisan et l'artiste. Elle fut fatale pour tous les deux, dit Maritain, l'artisan n'eut plus de contact avec le supérieur et l'artiste perdit le sens de sa vraie place dans le domaine du Faire.

Enfin, la dernière étape dans la décadence de l'art est constituée par son industrialisation. Les lois de l'art servent de modèles à l'activité industrielle. Rien ne prête mieux en effet à la mise en série que des canons rigides. La théorie thomiste de l'habitus ayant été dédaignée, les méthodes que l'on applique à l'art industriel tendent à la remplacer. Ici les néo-thomistes s'élèvent avec violence contre ce qu'ils appellent les « objets religieux », c'est-à-dire tous les ornements d'église vendus à vil prix par des entreprises industrielles. Maurice Denis rappelle, avec juste raison, l'histoire de Marie oignant les pieds du Maître avec une huile précieuse et parfumée. C'est ainsi que l'artiste doit agir. La maison de Dieu doit être digne du créateur, mais l'objet religieux pour Denis est un produit industriel fabriqué avec un but mercantile, il est à destinations quelconques et multiples, il ne vise qu'à tromper, enfin il est un truquage quant à l'expression du fait et du sentiment religieux « poncif, romance, mélodrame » alors que l'objet d'art est une œuvre unique, est fait pour un endroit déterminé, enfin l'œuvre d'art « se renouvelle parce qu'elle est l'expression de la vie et

(1) *Op. cit.*, p. 66.

apporte au service de Dieu des puissances d'émotions et de lyrisme toujours neuves et toujours actives » (1). Maritain lui aussi constate cette décadence de l'art sacré d'une manière très sévère « nous n'en parlons pas ici parce qu'il y aurait trop à dire » (2).

Tels sont les éléments de la courbe descendante partie de la Renaissance. Nous avons vu que Descartes est considéré comme le grand coupable. Dans le domaine purement théologique la Réforme est le signe de cette décadence générale. « L'esprit d'indépendance absolue qui en définitive porte l'homme à revendiquer pour lui-même l'aséité et qu'on peut appeler l'esprit de la Révolution anti-chrétienne s'introduit victorieusement en Europe avec la Renaissance et la Réforme, il soustrait à l'ordre chrétien ici la sensibilité esthétique et toutes les curiosités de l'esprit, là, la spiritualité religieuse et la volonté et vise à remplacer partout le culte des trois personnes divines par le culte du moi humain » (3). Même le catholicisme est atteint par cette lame de fond et nous avons le jansénisme qui est l'esprit de l'époque assaillant la théologie catholique « Je proscris le jansénisme parce que c'est la mort de l'art, le froid et l'ennui. C'est lui qui est responsable de ce style glacial et bourgeois qui a sévi au XIXe siècle, ce style timoré qui a peur de tout, peur d'être original, peur d'être immoral, peur de la vie » (4).

D. *Critique de l'art romantique.*

La Renaissance, même dans ses expressions et ses conséquences les plus décadentes était restée intellectualiste. Le sensualisme que nous avons vu condamner dans la théorie de la beauté va être de même condamné dans la philosophie de l'art. Au XIXe siècle, le romantisme prétend donner le primat à la sensibilité, à l'émotion et au sentiment. Le subjectivisme cartésien s'introduit dans le domaine

(1) Denis, *op. cit.*, p. 246.
(2) *Op. cit.*, p. 309.
(3) Maritain, *Antimoderne*, p. 175.
(4) Denis, *op. cit.*, p. 283.

émotionnel et sentimental. La décadence continue, non plus dans le domaine de l'intelligence, mais dans celui de la sensibilité. L'univers thomiste était privé de surnaturel dans l'art classique, il ne restait que l'intelligible humain, il est maintenant privé de tout ce qui est intelligible. L'artiste qui avait dédaigné l'être pour s'enfermer dans les limites de son intelligence, s'enferme maintenant dans les limites soit de sa sensibilité, soit de sa sentimentalité. Thierry dans le tome V de la *Revue néo-scolastique* critique sévèrement une pareille théorie de l'art (1). Il analyse la théorie romantique de l'art par Tolstoï. Pour celui-ci l'art est basé sur l'émotion et a pour finalité le bien de la société. Thierry montre combien subjective et anti-intellectuelle lui paraît cette théorie. L'art dépendrait alors des émotions et des sentiments sociaux. On arrive alors à un individualisme effréné (2). L'art qui n'est plus lié par un jugement intellectuel obéira seulement aux jugements de la conscience individuelle. Chaque artiste désirera être indépendant. L'artiste sera « un ignorant ou un autodidacte » (3). L'intelligence commune à tous les hommes manquant dans une pareille conception, nous sommes en pleine anarchie (4).

Une seconde forme de romantisme trouve place dans le mouvement symboliste. Denis le critique sévèrement. « Comprenons bien ce qu'il y avait de nouveau et de caractéristique dans le système symboliste, c'était de tout refuser à l'objectivité, nous renoncions au réel. Tout ce qui s'est passé depuis est en plein dans le subjectif, donc dans l'abstrait et par conséquence dans l'obscur » (5). Le symbolisme cherchait à traduire des émotions ou des concepts par des correspondances de formes à propos d'un sujet de fable ou d'histoire, puis « toutes les données de la sensation sont transposées et deviennent des éléments de l'œuvre d'art, éléments arbi-

---

(1) *Qu'est-ce que l'art*, p. 297-304.
(2) Fumet, *op. cit.*, p. 175, p. 460.
(3) Denis, *op. cit.*, p. 35.
(4) Fumet, p. 120.
(5) Denis, *op. cit.*, p. 27.

traires où presque rien ne reste de réel ». Alors que l'académisme croit encore en des formes qui, si elle ne sont pas du domaine du réel veulent tout au moins le refléter, le symbolisme lui déclare la guerre et recherche des formes qui n'aient aucune relation avec lui. La conséquence en sera le surréalisme en poésie et le cubisme en peinture. On veut faire des choses « qui ne veulent rien dire ». Denis relève tout de suite la contradiction ingérente à cette théorie. C'est la rupture de l'art avec d'abord la collectivité et ensuite avec l'objectivité. L'art cesse d'être ce qu'il doit demeurer, un langage universel « un langage où il faut éviter d'employer les mêmes mots que son partenaire n'est pas un langage » (1).

E. *Critique de « l'art pur ».*

Enfin dans l'art contemporain, le symbolisme atteint son sommet dans la théorie de « *l'art pur* », (2) qu'on voit affirmer dans tous les traités de critique d'art. Les théoriciens de l'art pur veulent selon Maritain, s'affranchir effectivement de toutes ses conditions d'existence dans le sujet humain. C'est le désir d'un art « parfaiteme nt isolé de tout ce qui n'est pas ses propres règles d'opération « et l'objet de l'art à créer » parfaitement désintéressé de l'homme et des choses. Un mot exprime très bien ce désir de pureté totale : *la gratuité*. Pour Maritain il y a deux conceptions différentes de l'art pur et de *la gratuité*. La première conception est celle d'un Rimbaud ou d'un Satie. Le contenu de l'œuvre d'art, sa matière est considérée comme une impureté qui doit être éliminée. L'art pur doit se tourner contre sa propre matière qu'il doit « exténuer » Quelle est la conséqnence d'une pareille théorie si on lui applique la doctrine néo-thomiste ? elle a négligé tout simplement la distinction thomiste de l'essence et de l'existence. L'art se confine dans le domaine de l'essence estimant que ce serait devenir impur que de descendre dans celui de l'exis-

(1) *Op. cit.*, p. 32.
(2) D'Harcourt, *op. cit.*, p. 53.

tence. On arrive alors à une contradiction : « un art occupé à faire de l'être et ne s'occupant nullement des êtres, et à un suicuide ». Mais alors à force d'être soi il se détruit car c'est de l'homme en qui il subsiste et des choses dont il se nourrit que dépend son existence. Péché angélique par oubli de la matière (1). Or la matière est nécessaire à l'art. Pour une fois Maritain est d'accord avec son grand ennemi, André Gide, qui montre la nécessité de la contrainte : « L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de voler c'est sa corde. La colombe de Kant qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile méconnait qu'il lui faut pour voler cette résistance de l'air où pouvoir appuyer son aile. » (2)

Mais Gide à propos d'art pur nous conduit à une théorie plus dangereuse encore de l'art selon Maritain. L'art pour lui doit être si pur et si gratuit qu'il ne doit plus jouer aucun rôle, ni social, ni biologique. L'art est semblable à l'artiste introduit après le repas dans la salle des festins. L'art est ainsi à l'opposé de toute pensée utilitaire. Toute fin humaine doit être éliminée si nous voulons recevoir la délectation de l'art. L'artiste doit employer les formes les plus pures mais il lui est interdit de chercher autre chose que « l'ordre et la beauté, le luxe et le calme et la « volupté » dont parle Baudelaire (3). Une telle théorie est pour Maritain un « poison pernicieux » parce qu'elle contient un élément de vérité qui pourrait faire d'autant plus croire en elle. La vertu d'art est en effet entièrement dirigée du côté de l'art, mais l'œuvre d'art dépend aussi de l'âme entière de l'artiste, elle est faite par l'artiste qui est aussi un homme avec ses volontés et ses pensées propres. Pour Maritain, Gide ne sait pas distinguer l'art qui est « non-humain de nature » et l'homme qui « fait œuvre ce qui revient à la distinction scolastique de l'agent principal et de la cause instru-

(1) *Art et Scolastique*, p. 149.
(2) Cité par *Art et Scolastique*, p. 200.
(3) Voir Fumet, *op. cit.*, pp. 37, 101, 113, 211.

mentale. Par exemple, dit Maritain « une peinture est aussi bien faite par le pinceau que par l'artiste. L'art avec toute sa gratuité est seulement un instrument en relation avec l'artiste ». Gide ne voit pas que la vertu d'art avec toute sa perfection et ses exigences propres est un instrument par rapport à l'artiste agent principal. L'âme de l'artiste, avec toute sa plénitude est la cause principale qui use de la vertu d'art comme d'un instrument, et ainsi l'œuvre est toute entière de l'âme et de la volonté de l'artiste comme cause principale et tout entière de son art comme instrument sans que celui-ci perde rien de sa domination sur la matière et de sa rectitude et de sa pureté et de son ingénuité » (1). Gide, selon Maritain, a trop négligé le côté subjectif de l'art. Ici encore nous avons une « hérésie idéaliste ». Alors que Rimbaud exténuait la matière de l'art, Gide lui, exténue l'artiste. Il a oublié que l'artiste, lui aussi, doit être tourné vers Dieu. L'attitude de Gide aboutit en définitive à la contre-façon de la religion à une religion étroite de l'art. « En faisant défense à l'homme de poursuivre une autre fin que l'art lui-même, on assigne positivement à l'homme, quoiqu'on fasse, une fin dernière, un Dieu l'Art en personne. On se lie à une religion bien plus tyrannique que la vrai. On se livre au cléricalisme esthétique qui est à coup sûr un des plus pernicieux cléricalisme » (2).

Telles sont les principales critiques que nous avons relevées dans les traités esthétiques du néo-thomisme. Nous n'avons pas voulu mentionner tous les systèmes mais seulement ceux contre lesquels lutte la critique néo-thomiste. Il va évidemment de soi, par exemple, que le naturalisme avec son imitation réaliste est condamné. Le néo-thomisme n'a voulu s'attaquer qu'aux théories de l'art qui lui ont paru les plus dangereuses.

---

(1) *Op. cit.*, p. 204.
(2) *Op. cit.*, p. 208.

Chapitre II

La synthèse néo-thomiste.

A. L'universalité du beau.

Si nous désirons d'abord caractériser les principales théories esthétiques critiquées par la néo-scolastique, nous pouvons déceler trois importants courants de pensée. Le beau considéré comme mental par Kant ou Hegel, le beau, réalité platonicienne de Winckelmann et de Lamennais, et enfin le beau considéré soit comme une qualité sensible des choses ou comme la projection de la sensibilité du moi dans les choses chez Burke Baumgarten d'une part et Lipps d'autre part. Le néo-thomisme admet cependant que chacune de ces familles d'interprétation de la beauté a vu une vérité partielle et par là a approfondi le royaume de l'esthétique, mais seule la « philosophia perennis » peut réaliser une synthèse totale où toutes ces vérités viendront se fondre dans une vérité unique. Chacune des écoles a étudié un rapport spécial de la beauté. Les idéalistes ont insisté sur les rapports de la beauté et de l'esprit humain, les réalistes sur la relation entre la beauté et l'absolu et les sensualistes ont analysé les rapports du beau et du monde sensible.

La beauté et le monde sensible. — L'être humain est un composé de matière et de forme. Les sensualistes ont bien vu que « nihil est in intellectu quod prius fuerat in sensu ». Prétendre que la perception sensible est à la base de la perception du beau est exact. De cette façon le néo-thomisme échappe au reproche d'idéalisme qu'on pourrait lui faire. Il faut que l'homme parte du domaine de l'expérience et de ses faits, pour voir la beauté dans

et par le sensible. C'est pour cela que le néo-thomisme se prétend réaliste. Mais l'erreur du sensualisme avait été de confondre la beauté soit avec l'impression sensible faite sur le sujet, soit avec ses émotions, alors que la sensibilité n'est qu'un des moyens de perception du beau. Le néo-thomisme part du sensible, mais pour aller vers une réalité qui le dépasse. De cette façon la grande erreur sensualiste est évitée et en même temps nous voyons que les analyses des sensualistes ne sont pas niées mais placées dans le cadre qui leur convient. Ainsi toutes les analyses psychologiques modernes sur les rapports de la sensibilité et de la perception de la beauté devront être continuées, mais leur résultat devra être placé à l'intérieur de la synthèse néo-thomiste.

De même si nous analysons l'émotion produite par le beau la synthèse néo-thomiste est bien plus satisfaisante qu'une théorie semblable à celle de l'Einfühlung. Cette théorie fait une confusion entre l'impression émotionnelle produite par le beau dans le sujet et la véritable nature du beau. L'interprétation néo-thomiste ne nie pas le côté émotionnel du beau. Le « quod visum placet » de saint Thomas en fait foi; mais nous comprenons mieux la nature du plaisir esthétique selon le Docteur Angélique qui nous montre que le beau produit d'abord une délectation spéciale dans le connaître qui ensuite agira sur le côté proprement émotif de la personnalité. La joie résultant du beau n'est pas seulement la joie dans le connaître, mais la joie surabondant à cause de son objet Ainsi le thomisme ne nie pas l'émotion, mais au lieu de lui donner un rôle primordial il la met à sa place et montre que seuls les objets appréhendés par l'intelligence intuitive dans le sensible et qui plaisent sont beaux. Ici encore la théorie de l'Einfühlung a une partie de vérité qu'il importait de savoir dégager (1).

Pour de Wulf, seul saint Thomas a réalisé dans sa construction esthétique une synthèse entre l'aspect subjectif et l'aspect objectif de la beauté. Le thomiste « placet » constituerait l'élément sub-

(1) *Op. cit.*, p. 40.

jectif selon lui. L'ordre, la proportion et l'harmonie doivent plaire et par conséquent être proportionnés aux facultés de l'homme pour créer la délectation dans la contemplation désintéressée. « Certes la variété stimule l'activité contemplative de l'intelligence mais elle est soumise à des limites qui dérivent de la faiblesse de nos facultés. Méconnaître ces limites c'est ne tenir aucun compte du sujet et à coup sûr édifier une esthétique inaccessible aux humains » (1).

Le beau et l'esprit humain. — L'esthétique néo-thomiste insiste dans la perception de la beauté, sur le travail de l'esprit humain. Ici il y a encore quelque chose de commun entre le thomisme et l'idéalisme et ceux-ci ont raison quand ils insistent sur la grande activité de l'esprit humain en face de la beauté. L'esprit est actif quand il établit un jugement esthétique. Kant, quand il distingue le jugement esthétique du jugement théologique a bien vu la différence entre la formalité du beau et la finalité du bien que saint Thomas analyse d'une manière plus claire encore. Mais en plus de la théorie idéaliste le thomisme a su faire la part de l'intelligence et des sens dans la perception de la beauté. Kant avait raison de dire que le beau plaît sans concept, mais seul le thomisme a été capable d'expliquer pourquoi l'activité conceptuelle de l'intelligence n'intervient pas, pourquoi elle ne joue là qu'un rôle de préparation ou de disposition. Ainsi la grande conquête de l'idéalisme qui consiste dans l'importance donnée à l'activité de l'esprit n'est pas niée par les néo-scolastiques. Ils l'expliquent à leur manière en analysant cette activité en fonction à la fois des sens et aussi de l'univers suprasensible. Le thomisme donne un fond à la théorie idéaliste et montre derrière l'activité qui lui semble vide de l'esprit sur une chose en soi qu'il ignore, une autre chose en soi accessible celle-là au moins dans certaines de ses parties et qui est le grand univers spirituel et hiérarchisé de saint Thomas.

(1) *Op. cit.*, p. 346.

C'est de la même manière que les néo-thomistes pensent transcender l'esthétique néo-hégelienne de Croce. Certes, il importe d'insister sur l'importance de l'activité de l'esprit dans la perception et dans la découverte de la beauté. Mais Croce n'a vu qu'un côté de la question. Si l'esprit est actif, c'est parce qu'au moyen de l'intuition sensible il découvre dans les parties proportionnées de la matière une forme qui resplendit. Ainsi, la théorie néo-thomiste, tout en reconnaissant le rôle important de l'énergie spirituelle, ne confond pas cette énergie avec la beauté mais considère la beauté comme l'objet de cette énergie. Ici encore la synthèse thomiste dépasse et de beaucoup les théories idéalistes. Elle ajoute à la théorie idéaliste l'existence d'une réalité extramentale et spirituelle qui est belle lorsque sa forme même rayonne.

La beauté et l'absolu. — Nous sommes conduits à montrer que dans le domaine métaphysique la synthèse néo-thomiste dépasse de beaucoup les autres synthèses. La « philosophia perennis » enclôt là aussi dans son large système tout ce qui a été dit sur l'absoluité de la beauté. Alors que pour l'idéalisme, l'absolu est l'esprit dans son évolution infinie, la doctrine thomiste élargit encore sa conception de l'univers en montrant la présence de la forme non seulement dans le monde mental mais dans un monde surnaturel et dans le monde sensible.

La synthèse néo-thomiste dépasse de même les conceptions intuitionistes de l'Absolu, qu'il soit la durée dans le particulier de Bergson ou l'Immuable dans le général, de Winckelmann. Ces intuitionistes ont vu avec juste raison qu'il y a une différence entre l'appréhension conceptuelle de la vérité et l'appréhension intuitive de la beauté. La beauté est saisie par l'intuition, mais pour les hommes par une intuition sensible. Les intuitionistes aussi bien les idéalistes que les bergsoniens ou que les platoniciens, n'ont pas réussi à préciser de manière évidente la nature de cette intuition. Seule la synthèse thomiste montre la différence entre l'intuition angélique et l'intuition humaine. Tous les intuitionistes ont commis l'erreur angélique attribuant aux hommes ce qui est

le propre de l'ange. Alors que les sensualistes plaçaient l'homme au niveau des animaux, les intuitionistes, eux, essayent dans leur orgueil de faire des hommes, des anges.

La synthèse néo-thomiste échappe ainsi à deux écueils : celui d'une métaphysique sans esthétique et celui d'une métaphysique exclusive de la beauté. L'esthétique ne doit être, ni un appendice de la métaphysique, ni la partie prééminente de celle-ci. Grâce à l'univers hiérarchisé tel que l'a découvert le Docteur Angélique, la synthèse thomiste est capable de nous montrer, placée à l'endroit qui convient, la vérité de chaque grand système esthétique. Le platonisme et l'idéalisme crocéen trouvent leur place assignée dans le monde angélique. Dans le monde humain nous voyons comment il faut harmoniser la perception sensible des sensualistes avec l'activité de l'esprit des idéalistes. Enfin, le rayonnement de la beauté dans la nature montre une partie de vérité entr'ouverte par les sensualistes. La synthèse néo thomiste dépasse donc tous les autres systèmes.

Enfin, pour les néo-thomistes, c'est surtout la conception de la splendeur qui transcende toutes les autres conceptions de la beauté. La beauté est la splendeur de la forme, de la forme qui, elle-même, procède de Dieu. De Wulf insiste sur cette notion entrevue par Plotin, mais développée dans toute sa force par le Docteur Angélique. « On peut dire que la théorie du resplendissement du beau est une clef de voûte de l'esthétique thomiste » (1). Saint Thomas a été le premier qui ait établi une intime corrélation entre cette splendeur et la cause formelle des êtres et il a vu que puisque la perception du beau réside dans un acte intellectuel, c'est la forme des choses qui se trouve être son objet. « Ne sommes-nous pas ici en présence d'une des innovations que le génie scolastique a su apporter à la synthèse aristotélicienne ?... le Stagirite n'a pas soudé ses doctrines esthétiques à l'ensemble de sa métaphysique en affirmant la solidarité qui les relie à la théorie de la cause formelle des choses. Cette solidarité, saint Thomas l'a merveilleusement com-

(1) *Op. cit.*, p. 341.

prise... il a su mettre en lumière la psychologie de l'impression esthétique et fixer à jamais les rapports des deux grandes parties de la science du beau (1). »

Entre le subjectivisme moderne et l'objectivisme ancien, saint Thomas par les notions de délectation et de splendeur a établi une harmonie supérieure : « la splendeur vise la corrélation mystérieuse du sujet et de l'objet qui fait le fond du phénomène complexe de la beauté, et c'est là une conquête remarquable de la philosophie du Moyen-Age (2). »

Pour Maritain, la synthèse thomiste dépasse de beaucoup les autres, parce que la splendeur de la forme contient celle de la grâce. « Enfin et surtout cet éclat de la forme lui-même qui est l'essentiel de la beauté a une infinité de manières diverses de briller sur la matière. C'est l'éclat sensible de la couleur ou du timbre, c'est la clarté intelligible d'une arabesque, d'un rythme, d'un équilibre, d'une activité ou d'un mouvement, c'est le reflet sur les choses d'une pensée d'homme ou d'une pensée divine, c'est surtout la splendeur profonde d'une âme qui transparaît, de l'âme principe de vie et de force animale ou principe de vie spirituelle de douleur et de passion. Il y a un resplendissement plus élevé, c'est celui de la Grâce que les Grecs n'ont point connu (3). »

Mettre la splendeur au centre même de la beauté, c'est ainsi éviter une conception trop rigide qui risque de dégénérer en académisme. Et en effet cette notion n'est-elle pas au centre de l'art chrétien ? On comprend sans peine qu'avec une pareille conception une cathédrale soit jugée plus belle qu'un Parthénon, et que les peintures d'un Fra Angelico dépassent les sculptures grecques.

---

(1) *Op. cit.*, p. 350.
(2) *Histoire de l'Esthétique*, p. 246.
(3) *Op. cit.*, p. 46.

B. *Le « réalisme intégral » de la néo-scolastique.*

Comme pour la théorie de la beauté, nous allons voir que pour la théorie de l'art, la pensée élargie du Docteur Angélique, et elle seulement, réalise dans ce domaine la plus grande synthèse possible.

En face du classicisme, le thomisme affirme lui aussi qu'il faut réaliser un équilibre parfait et harmonieux dans le domaine naturel et au moyen d'une vision rationnelle. A ce point de vue soit l'art grec, soit la Renaissance ont réalisé une grande perfection. Maritain, malgré ses critiques, l'admire (spécialement Saint-Pierre de Rome). Mais seule une vision catholique de l'univers peut englober tous les arts. « Le spectacle de la beauté du monde et de la douleur humaine, le mystère de l'amour et de l'intelligence suffisent à élever l'âme vers les réalités supérieures : les cieux racontent la gloire de Dieu (1). » La conception néo-thomiste contient donc ce que l'art classique a de beau mais plus quelque chose.

Seul le thomisme peut aussi englober dans une synthèse supérieure les résultats de l'art romantique. Il y a un point de vue juste dans ce dernier mouvement, l'affirmation de l'importance du domaine des sentiments et des émotions, mais seul le néo-thomisme avec sa théorie de l'art cherchant son objet dans la totalité de l'être pour y faire luire une forme, peut par exemple unir dans une synthèse supérieure la pure harmonie du surnaturel avec la sombre expressivité du royaume infernal ou les régions noires du péché. L'Olympe des Grecs et l'enfer des passions romantiques sont considérés à nouveau et unis dans un point de vue artistique supérieur.

La synthèse néo-thomiste réalise de même l'harmonie entre les exigences du général et du particulier. Alors que l'académisme insistait sur le général, le romantisme insistait sur le particulier. Nous avons là le reflet en art de la célèbre querelle des univer-

(1) Denis, *op. cit.*, p. 111.

saux. « Ce qu'il faut en art c'est ne réaliser ni l' « universale ante rem » des académistes », ni l' « universale post rem » des théoriciens de l'art pur ou des romantiques, mais le thomiste « universale in re ». « Le Moyen Age a été concret. Rien n'est plus hostile au Moyen Age que l'abstrait. Tout l'art du Moyen Age est une recherche de la vérité : vérité sous toutes ses formes, vérité naturelle, vérité surnaturelle confondues par une même curiosité dans un même amour de la science. Saint Thomas traduit bien ce sentiment lorsqu'il dit de l'art qu'il est délectable même dans la représentation des choses qui ne sont pas plaisantes, des monstres par exemple C'est qu'il y a double profit, dit saint Thomas, d'abord « ratio cognitionis » parce qu'il est avantageux de s'instruire ; et « ratione operationis » parce que l'acte propre de raison qu'il faut accomplir pour s'instruire est agréable en soi » (1).

De même seul le néo-thomisme montre la synthèse entre les exigences d'essence et d'existence de l'art. Le danger de l'art *pour rien* de Gide ou de l'art *de rien* de Rimbaud est ainsi évité, car la formule « l'art pour Dieu » n'est-elle pas une synthèse plus grande ? « L'art a en effet à choisir entre les « rien » de Gide et de Rimbaud et Dieu. Cette alternative est la conséquence de la question de l'art pur. L'art moderne est à une époque où il lui faut choisir entre le Christ ou l'Antéchrist, entre la destruction par l'exténuement du sujet ou de la matière de l'art et la foi catholique : seule la religion peut le tirer de cette alternative (2). L'art a un message intellectuel à remplir et il ne pourra le faire que dans la « lumière théologale ». « C'est seulement dans la lumière théologale qu'il peut achever de se connaître et se guérir des fausses métaphysiques qui l'obsèdent. En nous montrant où est la vérité morale et le surnaturel authentique, la religion épargne à la poésie le contre-sens de se croire faite pour transformer l'ethnique et la vie, la protège contre la présomption. Mais en apprenant à l'homme le discernement des réalités matérielles et

(1) *Op. cit.*, p. 151.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 169.

la saveur de l'esprit, en rattachant à Dieu la poésie et l'art même, elle les protège contre la lâcheté, et l'abandon de soi leur permet d'atteindre une notion plus haute et plus rigoureuse de leur essentielle spiritualité et de concentrer leur activité inventive à la fine pointe de celle-ci » (1).

Le thomisme réalise aussi la synthèse entre l'intellectualité et les autres facultés. Nous savons qu'il insiste sur l'intellectualité de l'artiste tout en montrant que cette activité s'exerce dans le cadre d'un « habitus ». Tandis que les classiques faisaient trop attention à l'intelligence et pas assez à la notion d'habitus, ce qui les menait soit à l'académisme, soit aux œuvres à thèses (2). Le romantisme n'insistait pas assez sur le rôle de l'intelligence. La définition thomiste de l'art, habitus de l'intellect pratique, unit dans sa synthèse propre tout ce que les classiques ou les romantiques peuvent désirer. L'artiste est un intellectuel qui opère, tandis que le savant est un intellectuel qui démontre et le prudent un intelligent qui agit bien. Ainsi l'intellectualisme modéré du néo-thomisme établit un accord entre des tendances opposées.

Seul le néo-thomisme rétablit l'union brisée à la Renaissance entre l'artisan et l'artiste. Avec sa théorie de la « via determinata » le thomisme montre qu'une tradition collective est nécessaire pour développer toutes les possibilités de l'art. Le néo-thomisme travaille pour cela à la réhabilitation de l'artisan et veut unir les efforts de celui-ci avec ceux de l'artiste. De même la « via inventionis ne lie pas l'artiste à des lois extérieures et l'art pour Denis doit dans ce domaine exprimer des idées par « le moyen technique de la représentation » (3). Mais si l'art a besoin de la tradition de la collectivité cela ne veut nullement dire qu'il soit démocratique et ici encore le néo-thomisme montre que seule la théorie d'un habitus intérieur à l'artiste peut nous sauver de l'industrialisation de l'art. La théorie de l'habitus montre bien en effet que seule une

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 170.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 108.
(3) *Op. cit.*, p. 228.

élite est appelée à devenir artiste. En montrant ainsi les liens liant l'artiste avec l'objectivité ou la collectivité ou le caractère original de l'artiste, le néo-thomisme veut apprendre à tous la vertu fondamentale qu'est l'humilité. Son aspiration, et nous verrons combien c'est vrai dans le domaine du théâtre, c'est d'avoir des artistes aussi humbles que ceux qui créèrent les cathédrales et dont les noms ont entièrement disparu.

Enfin seul le néo-thomisme a une doctrine qui réalise l'harmonie entre la morale et l'art et c'est la sagesse chrétienne qui est seule capable d'unir l'artiste et le prudent. Le problème moral posé par Gide reçoit sa synthèse supérieure. Il faut en effet considérer en art deux éléments : l'art et l'artiste. Les deux doivent voir leur finalité réalisée. L'harmonie entre ces deux fins constituera la clef même du rapport de l'art et de la moralité.

Au-dessus des lois de l'art qui ne sont pas humaines et n'ont donc aucune relation avec l'individualité de l'artiste, il y a d'autres lois qui doivent être subies (1). « L'art parce qu'il est dans l'homme et que son bien n'est pas le bien de l'homme est donc soumis dans son exercice à une régulation extrinsèque imposée au nom d'une fin plus haute qui est la béatitude du vivant dans lequel il siège. Mais chez le chrétien cette régulation va sans contrainte parce que l'ordre immanent de la charité la lui rend naturelle et que la loi est devenue sa propre pente intérieure. Une œuvre d'art qui blesse Dieu le blesse lui-même et n'ayant plus de quoi délecter, elle perd à l'instant pour lui toute raison de beauté (2). Maritain nous expose une image pour faire comprendre sa doctrine. Dans une armée il y a deux biens, l'un résidant dans l'armée, l'autre celui du chef ; le dernier est le meilleur parce que celui de l'armée en dépend. L'artiste est de même isolé de la multitude, mais il lui faut une force intérieure le rendant capable de dominer sa matière de regarder le bien de l'œuvre sans être troublé par des fins particulières. Pour résoudre le problème des rapports de l'art et de la

(1) Fumet, p. 81.
(2) *Op. cit.*, p. 123.

morale il ne faut pas opposer les deux notions mais se placer sur un plan supérieur et considérer l'art comme une vertu en rapport avec d'autres vertus. Il y a certes une différence de nature entre l'art et la morale, mais la moralité est une condition extrinsèque de l'art qui doit être remplie. L'art dépend en effet des dispositions internes du sujet « elles ne constituent pas l'art, elles le conditionnent (1) ». Si dans son essence l'art transcende le temps et l'espace, il est dans son sujet d'une époque et d'un pays et c'est là une de ces conditions extrinsèques dont il faut tenir compte.

Quels seront les rapports entre l'art et la morale considérés sur leur plan de vertus intellectuelles ? Maritain ne cache pas que l'opposition entre art et prudence grandit encore lorsqu'il s'agit de beaux-arts. L'artiste est en effet une manière d'ascète —, il doit diriger et « rectifier » sa vie en vue de la réalisation de son œuvre et a à se défendre contre une foule de tentations. Son œuvre réclame de lui qu'il soit humble et probe vis-à-vis d'elle. Maritain va même jusqu'à faire un parallèle entre l'artiste et le saint. Celui-ci possède ses vertus et les exerce dans le domaine du souverain bien alors que l'artiste les exerce « secundum quid » (2) dans le domaine du faire (3).

Lequel des deux est supérieur ? ici la réponse de Maritain paraît assez ambiguë. La prudence, selon lui, mérite mieux que l'art le nom de vertu, elle est supérieure à l'art par rapport à l'homme, mais l'art en tant qu'il se rapproche des vertus spéculatives est un habitus plus noble, et « d'une façon pure et simple l'Art, du moins celui qui visant la beauté a un caractère spéculatif, lui est métaphysiquement supérieur ». Maritain rend bien compte du conflit. « Lorsqu'il réprouve une œuvre d'art, le Prudent fermement planté sur sa vertu morale a la certitude de défendre contre l'artiste un bien sacré, celui de l'homme et il regarde l'artiste comme un enfant ou un insensé. Juché sur son habitus intellectuel l'ar-

(1) *Op. cit.*, p. 127.
(2) *Op. cit.*, p. 136.
(3) Voir Fumet, *Art et Sainteté*, pp. 63, 171 et 109.

tiste est sûr de défendre un bien non moins sacré, celui de la beauté » (1). Analogie en apparence, différence de nature, telle paraît la conclusion à laquelle on arrive quand on étudie les rapports de l'art et de la morale.

Nous avons maintenant vu pour quelles raisons il fallait résoudre le conflit entre art et morale en se plaçant sur un plan supérieur. Considérées sur leur plan propre en effet ces notions semblent antagonistes. Comment les concilier ?

Pour cela il faut étudier un nouveau rapport, celui de l'art et d'une vertu spéculative, la sagesse.

Il y a une grande analogie entre l'art et la sagesse. Ils sont ordonnés par rapport à un objet qui dépasse l'homme, ont une valeur en eux-mêmes, leur amplitude est infinie. Ces deux vertus sont désintéressées, désirées pour elles-mêmes, vraiment nobles puisque leur objet est la délectation. Leur valeur est spirituelle et leur mode d'être contemplatives. Les deux produisent une sorte de contemplation. Saint Thomas lui-même ne fit-il pas une comparaison entre la sagesse et le jeu ? (2) Parce que le jeu est délectable et désintéressé. L'artiste et le contemplatif se comprennent, ils sont perfectionnés par un habitus intellectuel les liant à un ordre transcendantal. « Le contemplatif ayant pour objet la « causa altissima » dont dépend tout le reste connaît la place et la valeur de l'art et comprend l'artiste » (3). D'autre part, l'artiste comprend le contemplatif, car il est orienté vers la Beauté subsistante.

Mais il y a des différences notables. L'art reste dans le domaine du faire et atteint la joie spirituelle par le travail servile sur la matière. Sa condition est « étrange et pathétique, c'est une image de la condition de l'homme lui-même dans le monde, qui doit se servir d'un corps pour vivre dans un monde spirituel. » Et si la condition de l'artiste est plus humaine et moins haute que

---

(1) *Op. cit.*, p. 137.

(2) Saint Thomas, *Opusc. LXVIII, in lib.* DE BOETII ; D'HARCOURT, *op. cit.*, p. 39.

(3) *Op. cit.*, p. 139.

celle du sage, elle est aussi plus discordante et plus douloureuse que celle du sage parce que son activité ne se tient pas dans la pure immanence des opérations spirituelles et ne consiste pas à contempler mais à faire (1).

Au-dessus de la sagesse, par voie de connaissance, il y a une sagesse plus haute, la sagesse par voie d'inclination ou la connaturalité avec le divin. Cet aspect de la sagesse purement chrétienne sera capable de réconcilier sur le plan supérieur cherché la morale et l'art. « Quand l'artiste enfermerait dans toute son œuvre toute la lumière du ciel et toute la grâce du premier jardin, il n'aurait pas la joie parfaite parce qu'il est sur la trace de la sagesse et court à l'odeur de ses parfums mais ne la possède pas. Quand le philosophe connaîtrait toutes les raisons intelligibles et toutes les vertus de l'être, il n'aurait pas la joie parfaite, parce que sa sagesse est humaine. Quand le théologien saurait toutes les analogies des processions divines et tous les pourquoi des actions du Christ, il n'aurait pas la joie parfaite parce que sa sagesse, tout en ayant bien une origine divine, a aussi un mode humain et une voix humaine. Les pauvres et les pacifiques ont seuls la joie parfaite parce qu'ils possèdent la sagesse et la contemplation par excellence dans le silence des créatures et la voix de l'amour » (2).

Telle est la sagesse qui réconcilie tout, elle est de l'ordre de la charité et c'est pour cela que l'artiste peut et doit la suivre. Elle transcende à la fois le domaine du faire et de l'agir », « peut seule accorder parfaitement l'art et la prudence. » Placé dans le domaine de la sagesse l'artiste pourra contempler toute chose et son œuvre ne pourra plus affecter sa personnalité, car toutes deux glorifieront ensemble leur divin Créateur.

Seule, la charité peut réaliser ce charme, cette lumière spirituelle brillant dans l'art du Moyen-Age. La sincérité et l'ingénuité seront toujours la caractéristique de l'art catholique. Denis en montre

---

(1) *Op. cit.*, p. 57.
(2) *Op. cit.*, p. 58.

toute la valeur (1) et montre ce qui le touche : « c'est sa jeunesse d'âme, sa sincérité, sa naïveté, c'est la simplicité du rapport qu'il établit entre la nature et nous. Et ce qu'il possède en propre de profondément chrétien c'est précisément cette attitude sincère, naïve, virginale, humiliée en face de la nature, c'est le caractère religieux de son objectivité » (2). Le mystère persiste pour le chrétien et donne une grande tendresse aux humbles choses de la vie que Dieu a faites et manifestées dans sa gloire. Avec l'art catholique l'art est vu avec des yeux d'enfants auxquels appartient le royaume des cieux. Ici nous avons de nouveau le rayonnement de cette lumière catholique dont nous avons vu les rayons en considérant la beauté. L'art le plus élevé serait alors l'art réalisé par un saint. « L'œuvre chrétienne veut l'artiste saint en tant qu'homme. Elle le veut possédé par l'amour. Qu'il fasse alors ce qu'il voudra. Là où l'œuvre rend un son moins purement chrétien c'est que quelque chose a manqué à la pureté de l'amour ; « l'art exige beaucoup de calme, disait Fra Angelico, et pour peindre les choses du Christ il faut vivre avec le Christ ».

Enfin, seul le thomisme fournit une réponse au drame de l'art moderne. Selon Maritain, l'art moderne vit dans une condition tragique. Nous avons vu que pour lui l'art a seulement deux possibilités d'évasion : le Christ et l'Antechrist. L'art moderne a atteint une spiritualité telle, qu'il doit choisir entre la foi et le désespoir du suicide. L'art doit donc être de nouveau converti à Dieu. « Si vous parlez aux artistes dites-leur de se hâter tandis qu'ils ont la lumière, de craindre Jésus qui passe et qui ne revient pas (3) ». Ainsi, seule la pensée de l'Eglise catholique peut résoudre dans une harmonie supérieure les conflits aussi tragiques que ceux qui surgissent entre l'art et sa matière, entre l'art et la moralité, entre l'intellectualité et le talent.

« Le catholicisme ordonne toute notre vie à la Vérité elle-même

(1) *Op. cit.*, p. 151.
(2) Fumet, *op. cit.*, p. 216.
(3) *Op. cit.*, p. 184.

et à la Beauté subsistante. Voici une religion qui a ses exigences morales plus élevées que toute autre, puisque l'héroïsme de la sainteté peut seule satisfaire pleinement, et qui en même temps aime et protège l'intelligence plus que toute autre. Je dis que c'est un signe de la divinité de cette religion. Il faut une vertu surhumaine pour assurer parmi les hommes le libre jeu de l'art et de la science sous la domination de la loi divine et la primauté de la charité et pour réaliser ainsi la conciliation supérieure du moral de l'intellectuel » (1).

Le néo-thomisme représente ainsi un *réalisme intégral* en art, puisqu'il est ordonné par rapport à l'être intégral qui fait reluire sa beauté. « On peut espérer que la pensée de saint Thomas, pensée objectiviste, amie du sens commun, intellectualiste mais sans excès, pourra contribuer à redresser l'esprit des artistes contemporains et à l'apaiser dans une unifiante sagesse (2) ». Ce réalisme intégral aura une tradition et un objet : la tradition sera celle du XIII^e^ siècle « époque d'incomparable équilibre entre la beauté et la forme et la mysticité de l'expression (3) ». Il prêchera la beauté thomiste. « Je prêcherai la beauté. La Beauté est un attribut de la divinité. La beauté de la nature est une preuve de Dieu. La beauté du corps humain donne à l'artiste l'idée du parfait (4). »

Comme un prophète, Maritain entrevoit une nouvelle Renaissance chrétienne. « Déjà cet art semble s'annoncer par l'effort individuel de quelques artistes et de quelques poètes qui se succèdent depuis un demi-siècle et dont quelques-uns comptent parmi les plus grands. Surtout n'essayons pas de le dégager et de l'isoler avant l'heure et par un mouvement d'école du grand art contemporain. Il ne se dégagera et ne s'imposera que s'il jaillit spontanément d'un commun renouveau de l'art et de la sainteté dans le monde (5) ».

---

(1) *Op. cit.*, p. 210.
(2) DENIS, *op. cit.*, p. 282.
(3) *Op. cit.*, p. 284.
(4) DENIS, *op. cit.*, p. 285.
(5) MARITAIN, *op. cit.*, p. 119.

C'est ce que nous verrons lorsque nous étudierons la théorie thomiste de l'art.

Nous avons ainsi toutes les raisons pour lesquelles la synthèse thomiste l'emporte de beaucoup sur les autres. Après l'exposé de la doctrine nous avons assisté à la défense de celle-ci. Il ne nous reste maintenant qu'à discuter cette synthèse telle qu'elle apparaît au lecteur moderne. Dans ce dernier chapitre, nous nous contenterons d'établir les points où la doctrine néo-thomiste ne nous semble pas encore assez systématisée et aussi les points que nous aimerions voir repris et développés dans d'autres et de nouveaux traités d'esthétique néo-thomiste.

Chapitre III

Discussion de la doctrine néo-scolastique.

A. *Le beau et les transcendantaux.*

Il est une première question que nous aimerions mieux voir élucidée par les esthéticiens néo-thomistes. Le beau est-il oui ou non un transcendantal ?. En effet c'est un point très important. Nous avons vu que pour les néo-thomistes le beau consiste dans la « claritas », que cette splendeur est une qualité même de Dieu, nous avons vu les rapports assez étroits entre le beau et le bien d'une part et le beau et le vrai d'autre part ; les nombreux points communs, mais aussi l'élément irréductible que constitue la notion de splendeur. Quel est son rapport avec les autres attributs de Dieu ?. Ayant trouvé deux interprétations totalement différentes chez les néo-thomistes eux-mêmes, nous avons pensé qu'il valait mieux garder ce point pour notre discussion finale.

On pourrait diviser les esthéticiens thomistes en deux camps que nous appellerons les non-transcendantalistes et les transcendantalistes. C'est ce qui sépare nettement les écoles de Paris et de Louvain. Cette controverse ne se limite pas seulement aux écoles françaises du néo-thomisme. En effet on voit en Italie des non transcendentalistes comme le Père de Munninck et en Allemagne le Père Jungmann, tandis que le camp transcendantaliste trouve un partisan ardent et bien documenté en la personne de Stöckl. L'exposition systématique des deux thèses nous montrera la grande opposition qui existe actuellement.

La thèse non-transcendantaliste. — Les non-transcendantalistes qui comptent dans leur rang toute l'école de Louvain partent de deux considérations. D'abord de l'identité du beau et du bien,

ensuite de la considération de la beauté comme qualité d'une œuvre et non qualité de l'être.

La beauté objective n'est rien d'autre qu'un aspect du bien métaphysique dont Stöckl nous avait donné une définition. La différence entre le beau et le bien ne résiderait, selon les néo-thomistes de Louvain, que dans les rapports de ce bien méta-physique avec notre subjectivité. Le beau serait le bien métaphysique saisi par la connaissance, tandis que le bien lui-même ne serait que l'objet de l'appétit. « Considérez par la pensée à quoi se réduisent les notions du beau et du bien après en avoir éliminé tout élément subjectif. Du beau il reste le concept des parties multiples ordonnées entre elles, en d'autres termes le concept d'une réalité. Il en est de même du bien, car le bien se confond avec l'être. Ainsi, la notion purement objective du beau et du bien repose sur la réalité ou sur la forme » (1). Nous avons là une interprétation littérale de la définition thomiste : « Pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem » (S. T. I q. V, art 5, 1, c.) ou du « Pulchrum est idem bono, sola ratione differens » (S. T. I-II q. 27) ou encore « Pulchrum et bonum sunt idem subjecto » (Commentaire de Denys l'Aréopagite chap. 4 leçon 5). Nous avons de suite la conséquence de cette attitude. « Tous les êtres ne sont pas doués de beauté mais ceux-là seuls qui réalisent dans leur sein une multiplicité d'éléments réductibles à l'unité à l'ordre. D'accord avec Platon et Aristote et contrairement à Plotin et à saint Denys, le Docteur Angélique ne range pas, pensons-nous, le beau parmi les notions transcendantales. Il en est autrement du bien. Tous les êtres possibles sont bons, tous ne sont pas beaux. » (2) « Aussi longtemps qu'il ne franchit pas les limites du domaine ontologique, l'esprit a peine à saisir une différence entre le beau et le bien » (3). M. Sentroul dans son étude suggestive sur la « Vérité dans l'art » a la même interprétation « La beauté d'une chose tient non seulement à ce qui est en elle et à ce qui la constitue spécifiquement, mais encore au pouvoir qu'elle a

(1) De Wulf, *op. cit.*, p. 130.
(2) De Wulf, *op. cit.*, p. 131.
(3) *Op. cit.*, p. 130.

de provoquer en se montrant à l'homme un plaisir de contemplation désintéressée. Ainsi quoiqu'objectif le beau n'est pas un transcendantal parce qu'il est aussi subjectif par certains côtés (1). La beauté n'est donc que le bien métaphysique appréhendé d'une manière intuitive dans la lumière de sa forme et produisant dans le sujet une délectation spéciale.

Pour le Cardinal Mercier le beau n'appartient pas à l'ordre transcendantal parce qu'il n'appartient pas à l'être comme tel. Dans son cours de philosophie nous trouvons la définition suivante de la beauté. « Une qualité d'une œuvre qui, par une coordination heureuse de ses diverses parties et de ses moyens d'action, exprime et fait admirer un type idéal auquel elle est rapportée. La beauté n'appartient donc pas formellement aux choses dans leur état absolu, mais aux œuvres considérées en rapport avec leur idéal. « Encore faut-il, ajoute-t-il, quelles soient présentées à un sujet capable de comprendre ». Le Cardinal affirme en conséquence l'union dans la notion du beau du subjectif et de l'objectif :

« Le beau est à la foi subjectif et objectif. Le beau suppose, selon nous, une double harmonie, une harmonie dans l'objet même et une harmonie entre l'objet perçu et le sujet qui le perçoit (2). »

La beauté est donc avant tout pour le Cardinal une qualité d'une œuvre et c'est ce qui la différencie du bien qui est une propriété des choses. De cette manière le beau en Dieu serait la qualité opérative du créateur. Il s'en suit de là que si nous considérons Dieu indépendamment de la création il ne serait pas beau. La beauté ne serait en Dieu qu'en tant qu'il déploierait ses qualités d'artiste. Les choses ne sont belles pour Mercier que lorsqu'elles sont mises en rapport avec un idéal dont elles deviennent comme œuvres l'expression. Néanmoins toute œuvre réalisée dans la nature est une expression heureuse de la sagesse et de la puissance du divin Artiste qui l'a réalisée. A ce titre elle est belle. Elle possède un ordre capable de manifester à l'intelligence les trésors de perfec-

(1) *Revue néo-scolastique*, 1908, p. 23.
(2) *Revue néo-scolastique*, 1894, p. 284.

tion qu'elle recèle, de lui faire admirer l'idéal dont elle est le reflet (Voir le *Cours de philosophie*).

Par conséquent selon l'école de Louvain, au point de vue ontologique le beau semble se confondre avec le bien. Il n'a pas de réalité ontologique propre. Sa réalité propre qui est la « claritas » est à la fois subjective et objective. Elle ne peut être un transcendantal, d'abord parce qu'elle n'est pas purement objective, ensuite parce que le beau est toujours la propriété d'une œuvre et non de l'être, enfin parce que seules des considérations subjectives (appréhension intellectuelle de la proportion dans l'objet, délectation résultant de la splendeur) le distinguent du vrai. Pour toutes ces raisons le beau n'est pas un transcendantal. Nous retrouvons cette thèse affirmée dans l'esthétique de Jungmann. C'est la thèse qui triomphe aussi dans l'esthétique du Père de Munninck.

La critique des transcendantalistes. — Les partisans de la transcendantalité du beau critiquent surtout l'interprétation des rapports du beau et du bien. Certes le Docteur Angélique affirme que le beau est une espèce de bien et aussi que tout objet beau est comme le bien, l'objet de l'appétit. Dans un cas parmi tous les biens le beau est un bien spécial qui délecte la connaissance, d'autre part le beau, comme objet de l'appétit, rentre dans la catégorie générale des objets désirés et est subsumé sous la raison générale de bien.

L'erreur de l'école belge serait de confondre une ressemblance et même des points communs avec une identité. Or, pour Maritain, la splendeur a un caractère proprement ontologique (1) et c'est en cela que le beau se différencie du bien. Quant aux affirmations de l'identité du beau et du bien affirmées dans les passages cités de la *Somme*, Maritain dit que cette identification est le cas de tous les transcendantaux « lesquels s'identifient dans la chose et diffèrent entre eux selon la notion. » S'il en est ainsi la théorie de Louvain porte conséquemment à faux.

---

(1) *Op. cit.*, p. 44.

D'autre part saint Thomas est très clair quand il montre « pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam » (S. T. I-II q. 27 a. 1. ad 3) et « sed bonum addit rationem perfectivi ad alia » (De Ver q. 22, al. ad 12). Si la beauté ajoute quelque chose à ce qu'elle a de commun à la notion du bien il est évident que dans l'ordre ontologique il y a une différence entre le beau et le bien. Tous les arguments qui établissent la différence entre le beau et le bien dans l'exposé de la doctrine ne l'établissent pas « subjectivement » comme De Wulf le prétend, mais objectivement.

Maritain ajoute (1) : « La table classique des transcendantaux (ens unum res, aliquid, verum, bonum) n'épuise pas toutes les valeurs transcendantales... c'est proprement que la beauté est attribuée à Dieu, comme l'être, l'unité, la bonté. » Enfin Maritain cite comme argument de sa preuve le passage que nous avons cité au début de notre travail où la beauté est appropriée au Verbe (S. T. I q. 39 a 8).

La théorie transcendantale (2). — Maritain appelle la beauté la splendeur des transcendantaux réunis : « A vrai dire la beauté est la splendeur de tous les transcendants réunis. Partout où il y a quelque chose d'existant, il y a être forme, et mesure et partout où il y a être forme et mesure, il y a beauté. La beauté est dans les choses sensibles, elle est aussi et par excellence dans les choses spirituelles ».

La beauté est un transcendantal pour Maritain parce qu'elle fait partie des concepts qui dépassent toute limite de genre ou de catégorie « et qui ne se laissent enfermer dans aucune classe parce qu'ils imbibent tout et se retrouvent partout. Comme l'un le vrai et le bien, le beau est l'être pris sous un certain aspect. Il est une propriété de l'être, il n'est pas un accident surajouté à l'être, il n'ajoute à l'être qu'une relation de raison, il est l'être pris comme

(1) *Op. cit.*, p. 266.
(2) Fumet, *op. cit.*, pp. 13, 26, 27.

délectant par sa seule intuition une nature intellectuelle... Ainsi la beauté est un des noms divins. » La beauté appartient donc à l'ordre métaphysique.

La beauté est un transcendantal parce qu'elle permet comme les autres transcendantaux aux hommes de communiquer entre eux : « Dès qu'on touche à un transcendant on touche à l'être lui-même, à une ressemblance de Dieu, à un absolu... C'est par là seulement que les hommes s'évadent de l'individualité où les enferme la matière... mais touche-t-on au bien et à l'amour comme les saints, au vrai comme un Aristote, au beau comme un Dante, un Bach ou un Giotto ? alors le contact est mis et les âmes communiquent » (1).

Dans une page très claire Maritain explique en quoi les transcendantaux diffèrent et en quoi ils s'identifient : « C'est en Dieu seul que toutes ces perfections s'identifient dans leur raison formelle : en lui la Vérité est la Beauté, est la Bonté, est l'Unité. Au contraire dans les choses d'ici-bas, la vérité, la bonté, la beauté, sont des aspects de l'être distincts selon leur raison formelle et ce qui est vrai (simpliciter) peut n'être bon ou beau que (secundum quid), etc... C'est pourquoi la vérité, la bonté, la beauté commandent des sphères distinctes de l'activité humaine dont il serait vain de nier *a priori* les conflits possibles sous prétexte que les transcendantaux sont indissolublement liés les uns aux autres, principe métaphysique parfaitement vrai, mais qui veut être compris » (2).

Ainsi le beau est la splendeur de tous les transcendantaux réunis. Nous trouvons les mêmes définitions dans le livre du Père Garrigou Lagrange sur les perfections divines. « La beauté divine c'est la splendeur de toutes les perfections harmonisées, comme le beau dans l'ordre créé est la splendeur de tous les transcendantaux réunis : de l'être de l'un (du vrai) du bien ou plus particulière-

(1) *Op. cit.*, p. 53.
(2) *Op. cit.*, p. 268.

ment l'éclat d'une harmonieuse unité de proportion dans l'intégrité des parties (1) ».

L'étude des textes mêmes montre l'opposition entre les deux tendances. D'une part, qualité d'une œuvre ou provoquant la délectation de l'intelligence, d'autre part, un transcendantal ou pour mieux dire, la splendeur des transcendantaux réunis.

La divergence est des plus nettes. Comment essayer de comprendre le problème d'une manière aussi objective que possible? Si les textes du Docteur Angélique, sûrtout ceux relatifs au commentaire de Denys l'Aréopagite sont exacts, il semble en effet que le beau soit dans son essence la splendeur de la perfection, la splendeur de la forme ou encore la splendeur des transcendantaux réunis. C'est bien là que réside ce que saint Thomas appelle « ratio pulchritudinis ». Faut-il conclure de là, comme le dit Maritain, que le beau, puisqu'il s'identifie en partie au bien est à cause de cela un transcendantal? Nous pensons qu'il ne faut peut-être pas aller aussi loin dans l'interprétation du texte angélique et que selon les textes la beauté est la splendeur des transcendantaux. La question serait par conséquent de savoir si la splendeur d'un transcendantal constitue aussi un transcendantal? Il est vrai qu'en vertu du désir d' « élargir la doctrine » l'interprétation de Maritain serait compréhensible, mais serait alors un peu éloignée de la source dont il veut s'inspirer. Comme conclusion de ce débat nous dirons que selon nous et d'après les textes qui nous sont soumis, la beauté selon saint Thomas nous apparaît comme un transcendantal au second degré.

La doctrine de Maritain semble donc beaucoup plus cohérente que celle de De Wulf. Il semble en effet que selon les textes mêmes, la différence entre le beau et le bien, que nous avons analysée au début de ce travail, soit objective, et ontologique.

La doctrine de Wulf renferme en effet certaines obscurités que celle de Maritain n'a pas. Nous avons vu que pour lui ce qui fait la valeur de la théorie esthétique de saint Thomas est d'avoir réa-

(1) *Op. cit.*, p. 299.

lisé la synthèse entre la conception objective des anciens et la conception subjective des modernes. La beauté pour lui est à la fois subjective et objective. Cette notion ne nous semble pas claire. En effet la question est de savoir si oui ou non la beauté est une réalité métaphysique indépendante de l'esprit qui la contemple? La notion subjective-objective est ici une cote mal taillée, car il faut répondre à la question posée plus haut avec plus de clarté. Examinons par exemple, la notion de « claritas » et de « delectatio » qui de l'aveu de tous les néo-thomistes est ce qui fait le propre de la beauté pour de Wulf. « Ce que nous voulons souligner ici comme une thèse capitale de la doctrine thomiste c'est la dépendance rigoureuse, c'est la subordination absolue des éléments objectifs de la beauté vis-à-vis de ce phénomène psychologique que nous venons de décomposer. » (1). De Wulf parle ici de la délectation spéciale dans le connaître que nous avons analysée. Combien plus claire nous paraît la doctrine de la splendeur ontologique de la forme que Maritain nous a exposée et qui entraîne de soi la délectation spéciale du connaître. Il n'y a pas subordination de l'objectif au psychologique, mais le psychologique suit nécessairement la présence de l'objectif. De Wulf semble mélanger deux notions du Docteur Angélique : d'abord la théorie de la réalité de la beauté telle qu'elle se trouve dans le commentaire de Denys l'Aréopagite et dans le passage de la *Somme* où la beauté est attribuée au Fils, et enfin les considérations de saint Thomas sur la perception de la beauté (S. T. 1 q. 39). Lorsque de Wulf examine cette perception du point de vue psychologique il montre avec raison que l'intelligence perçoit dans et par les sens une réalité objective par rapport à elle, mais lorsqu'il veut définir métaphysiquement la beauté il frôle le péril subjectiviste en disant que la beauté est à la fois objective et subjective. En effet, la question se pose de savoir s'il y aurait une beauté en admettant qu'il n'y ait pas en dehors de Dieu de sujet percevant. A cause de la « dépendance rigoureuse » dont il parle on serait forcé de répondre que non et pour-

(1) *Op. cit.*, p. 435.

tant si la beauté est la splendeur de la forme, elle est la splendeur de Dieu Forme pure.

De même la conception du Cardinal Mercier sur la beauté, qualité d'une œuvre, ne nous semble pas assez large et nous aimerions à ce sujet que les esthéticiens de Louvain précisassent certains points. Nous lisons en effet dans la *Somme* : « mais la forme qui n'est pas susceptible d'être reçue dans la matière et qui subsiste par elle-même est individualisée par le fait même qu'elle n'est pas reçue dans un autre être. Or, cette forme c'est Dieu (1). » Or, la beauté est la splendeur de la forme. Elle est d'autres part la qualité d'une œuvre. La conclusion serait donc que Dieu conçu comme Forme irradie une lumière ou une splendeur qui est œuvre. Or, si nous considérons Dieu en soi comme ce passage de la *Somme* semble le considérer, on ne peut admettre que sa lumière soit son œuvre : elle participe directement de sa nature ontologique. La beauté comme le bien et comme le vrai participe donc non pas à ce qui *se fait* mais à ce qui *est*. Dire que la beauté est la qualité d'une œuvre, c'est dire que la beauté ne peut être une qualité de Dieu en soi. Comment les esthéticiens de Louvain expliquent-ils alors le passage du commentaire de Denys où Dieu est appelé *superpulcher* et le passage où le beau est assimilé au Fils ?

Une autre conséquence de l'attitude du Cardinal Mercier est de créer une confusion entre la notion de beau et la notion d'artistique. C'est l'artistique qui selon nous semble être la qualité de l'œuvre qui est belle. Alors que le beau participe à l'être, l'art est du domaine de ce qui se fait, le « factibile » comme le dit le Docteur Angélique. Or, dans ce domaine du « factibile » on a fait une distinction, entre ce qui est entièrement orienté vers une finalité pratique et nous avons le terme de technique qui est la qualité d'une œuvre faite en vue d'une fin pratique, mais quand l'art est orienté vers la beauté, nous avons alors le terme artistique qui est la qualité de l'œuvre qui fait resplendir la splendeur d'une

(1) S. T., I, q. 3, art. 2.

forme. Un objet d'art recevra l'appellation d'artistique lorsqu'on reconnaîtra que cet objet est une *œuvre* qui réalise parfaitement l'idéal qui est en lui. On dira de cet objet qu'il est beau si ce contenu répond aux définitions de la beauté. Le beau est donc non la qualité de l'œuvre en tant qu'œuvre, mais la capacité de beauté métaphysique qu'elle contient.

Dans le cours de philosophie de Mercier une certaine place est faite à l'esthétique. C'est là un grand mérite de sa métaphysique. Cependant malgré tout l'étude de l'esthétique religieuse mériterait peut-être selon nous une place plus importante. L'école de Louvain appelle l'esthétique « le chapitre de Luxe de la philosophie « (voir dans la *Revue néo-scolastique* l'article de Wulf sur la première leçon d'esthétique). C'est sans doute faire un grand honneur à l'esthétique, mais ne serait-ce pas à avoir comme conséquence que des considérations sur le rapport soit de la beauté et de la divinité, soit sur les relations entre l'art et la religion ne soient pas nécessaires à toute philosophie? C'est bien dans ce sens qu'on emploie en général le mot de luxe ; car toute science doit être par définition gratuite et désintéressée. Nous aimerions donc que dans leurs considérations esthétiques les philosophes de Louvain fissent une place plus importante à cette « philosophie de luxe » ou expliquent pourquoi, malgré leurs études remarquables, l'esthétique reste encore un peu une parente pauvre parmi toutes les autres parties de la philosophie religieuse.

Les idées de Jacques Maritain semblent moins prêter à la discussion lorsqu'il aborde les importants problèmes que soulève l'esthétique religieuse. On pourrait peut-être prétendre qu'il a tort d'attribuer comme idées propres au Docteur Angélique les passages du Commentaire de Denys l'Aréopagite où saint Thomas ne ferait qu'exprimer les idées de son texte et non les siennes. Mais notre objet n'est pas de faire une comparaison entre la théorie esthétique en soi de saint Thomas et la théorie esthétique en soi de ses disciples. L'interprétation de Maritain, comme il la donne dans son livre, est très plausible. Tout ce que nous regrettons c'est que nous n'ayons pas dans son intéressant chapitre sur l'art et la

beauté un exposé plus systématique de l'esthétique religieuse qu'il professe. Nous aimerions voir Maritain écrire une esthétique où il étudierait le problème de la beauté en fonction de toutes les données de la métaphysique thomiste et qui constituerait alors une Somme esthétique considérable, celle même dont nous essayons de notre possible d'indiquer les grands traits.

Nous aurions aimé en tout cas un exposé plus systématique de sa position transcendantale au sujet de la beauté, car malgré les explications que nous avons reproduites la question reste vraiment dans le vague. Nous aimerions de même savoir pourquoi dans ce livre si documenté, l'auteur d'*Art et Scolastique* mentionne à peine de Wulf et nullement, le grand cardinal de Malines.

Un autre point sur lequel nous aimerions voir Maritain étendre son argumentation c'est lorsqu'il critique les théories platoniciennes de la beauté. Il est facile de traiter une théorie comme celle de Lamennais et de Winckelmann de « bazar ou de pseudo-platonisme », mais encore faut-il justifier une accusation aussi sévère. Nous aimerions voir des arguments plus probants au sujet de ce que Maritain appelle le « péché angélique ». Pourquoi ne pouvons-nous pas avoir une intuition intellectuelle directe de la beauté sans passer par les sens ? Quels arguments à opposer à ceux qui ne croient pas à l'angélologie thomiste ? En quoi une telle perception de la beauté témoignerait elle d'un subjectivisme outrancier et d'une rupture entre la pensée et le réel ? Nous aurions aimé à ce point de vue une critique, soit de l'esthétique de Valéry, soit de l'esthétique d'Alain qui semblent insister sur certains aspects platoniciens de l'esthétique. Telles sont non pas les critiques mais les suggestions que nous aimerions faire à des esthéticiens dont nous admirons sincèrement l'effort.

B. *L'essence des Beaux-Arts.*

La doctrine néo-thomiste de l'art, elle non plus n'est pas encore vraiment systématisée. A ce sujet, nous aimerions dans ce chapitre simplement noter les points de la doctrine qui sont encore

obscurs et que nous aimerions voir élucidés dans la *Somme esthétique de l'avenir* qui ne manquera certainement pas de paraître. Pour cela nous emploierons la même méthode que nous avions employée pour la philosophie de la beauté.

Nous aimerions d'abord une définition plus précise des rapports des beaux-arts et de l'art. En effet, nous lisons à la page 245 d'*Art et Scolastique*, note 39 : « A vrai dire, la division des arts en arts du beau et arts de l'utile, si importante qu'elle soit par ailleurs, n'est pas ce que les logiciens appellent une division *essentielle*. D'autre part nous lisons à la page 53 : « L'art en général tend à faire une œuvre. Mais certains arts tendent à faire une œuvre belle et par là ils diffèrent *essentiellement* de tous les autres. » Il y a là en bonne logique une contradiction que nous aimerions voir élucidée, car le problème est d'importance, et ici il convient de définir avec plus de précision la qualité de la différence entre l'art et les Beaux-arts. Si pour le Docteur Angélique la différence n'est pas essentielle et si elle l'est pour Maritain, comment expliquer de la part du disciple une telle infidélité à la pensée du Maître ? Nous croyons que ces deux définitions opposées proviennent du manque de suite dans les idées d' « Art et Scolastique ». Ce livre est d'un grand intérêt et le bréviaire actuel des néo-thomistes comme nous l'avons fait remarquer, mais pour en saisir la substance il faut rassembler les idées de même ordre qui sont éparses dans le corps du livre dans les articles qui le suivent et dans les notes qui le terminent.

Nous aimerions de même que les penseurs néo-thomistes précisassent un peu ce qu'ils disent à propos de la forme de beauté qui doit briller dans l'œuvre d'art. Nous avons vu que le domaine tout entier de l'être doit être considéré comme le royaume où l'artiste doit chercher une forme qu'il fera resplendir. Nous aimerions voir justifier son extension. On nous a dit que même le domaine du mal et du laid est capable, décrit par l'artiste, de réaliser cette splendeur de la forme qui constitue la beauté. Examinons la question du laid. Comment l'art peut-il exprimer quelque chose de laid ? Car enfin la finalité de l'art est de réaliser de la beauté.

Or, le laid est par définition le contraire du beau. Comment alors l'art pourra-t-il réaliser une finalité de beauté en exprimant quelque chose de contraire à la beauté ? Pour mieux montrer la contradiction qui gît dans les termes, transposons la question dans le domaine de la science. Le but de la science est la vérité. Pourrait-on créer de la vérité avec de l'erreur ? Une meilleure définition des termes beau et laid semble alors nécessaire. Il faudrait appeler le laid non le contraire du beau mais ou ce qui repousse la sensibilité et alors le laid pourrait être un des objets de l'art, ou l'informe et alors on ne pourrait trouver de forme dans ce qui par définition n'en a pas. De toute façon une étude approfondie des notions de beau et de laid semblerait désirable.

Il en est de même de la représentation artistique du mal. Le thomisme est, avant tout, une philosophie de l'être. Le mal pour une telle philosophie est du non-être. « Il ne compose pas » dit Claudel. S'il ne compose pas, comment expliquer que selon Maritain, le péché fasse partie de l'univers de l'art ? Comment tirer de la beauté d'une matière morte, puisque la beauté est le rayonnement d'une forme et qu'une forme par définition est le secret ontologique des choses. Ou alors si l'art arrive à faire de l'être (la beauté) avec du non-être (le mal), n'avons-nous pas là la définition même de la création qui a tout tiré du non-être? Si le beau, le bien et le vrai sont des transcendantaux comme le dit Maritain, comment expliquer que, resplendissant dans et par le sensible, l'art recherche son objet dans ce qui est précisément l'opposé du transcendantal, le mal et le laid? Nous aimerions plus de précision à ce sujet Combien est plus logique à ce sujet la théorie platonicienne de l'art qui, faisant du beau, du vrai et du bien des aspects différents de la divinité ou des transcendants, les réalise en harmonie. Car, ou le mal est le non-être, et il ne peut être représenté par quelque chose qui est de l'être, ou le mal n'est pas un non-être et a une réalité métaphysique qui sera forcément, et par définition, sans splendeur, la splendeur étant un attribut de Dieu et ne pourra donc recevoir une représentation esthétique. Certes, le réalisme

intégral néo-thomiste explique très bien l'art du Moyen-Age, aussi bien dans la lumière de ses primitifs que dans l'expression de son grotesque, mais il n'en reste pas moins vrai que nous aimerions voir expliquer cette réalisation dans le monde sensible d'un transcendantal par l'opposé d'un transcendantal qu'est pour nous la représentation artistique du laid ou du mal. On pourrait répondre que, dans le mal il y a un reste de bien. Alors nous demanderons s'il est possible de représenter un objet dépouillé de ce reste de bien, et cela paraît possible, puisque Satan est le grand personnage des romans de Bernanos. Si, par plus de subtilité, celui-ci se donne de bonnes apparences, si l'on représente cette apparence, on n'aura pas alors la représentation de ce que Satan doit avoir de caractéristique et comme il est une forme pure, jamais sa forme ne pourra resplendir. Combien dans ce domaine de telles affirmations paraissent fondées sur un terrain glissant et qui ménerait tout naturellement à une autre conception de l'art : la représentation d'une forme « expressive » et non splendide qui serait aussi bien divine que diabolique, ce serait alors la beauté telle que Baudelaire la conçoit.

Une des raisons qui nous pousse à demander des précisions à ce sujet est une intéressante étude de Wilhelm Mölsdorf sur « Die Idee des Schönen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquino » (1). Pour cet auteur allemand qui semble appartenir à l'école néo-kantienne, il y a dans l'idée de la beauté selon saint Thomas quelque chose qui l'apparente avec le mal. Pour Mölsdorf, il faut, pour comprendre la beauté, partir de l'ordre thomiste de l'univers qui existe aussi bien dans le monde matériel que dans le monde immatériel avec l'homme comme trait d'union. Or cet ordre suppose la cause des degrés de la hiérarchie. Ces degrés sont plus ou moins parfaits. Cela pose le problème du mal considéré comme non-être que Dieu n'empêche pas. Comment alors résoudre le dilemme, soit de l'existence du mal comme réalité et ainsi l'établissement d'un dualisme, soit son impossible dépendance à l'égard de Dieu?

(1) Iéna, 1891.

C'est ici qu'intervient l'esthétique. Le mal est en rapport étroit avec le beau. « C'est l'harmonieuse union des divers produits de la création qui a imprimé sur le monde le sceau de la beauté. » Autrement dit, un univers hiérarchisé était nécessaire pour que la beauté existât. Sans cette hiérarchie, selon Mölsdorf, il n'y aurait pas eu de beauté. Et il conclut que la beauté repose sur l'union des biens et des maux. L'univers thomiste est une harmonie incarnée, il est l'exécution d'une œuvre d'art qui montre par ses degrés mêmes les plus grandes diversités. Chaque chose est ainsi à sa place dans l'ordre universel et « le laid dans le particulier ne fait que rehausser le beau dans l'universel ». Nous voyons que l'interprétation de Mölsdorf est radicalement différente de l'interprétation néo-thomiste. Il fait de l'essence du beau la « proportion thomiste qui, pour s'établir, a besoin du plus ou du moins bon, donc du mal ». La beauté n'a donc pas de réalité métaphysique, elle n'est que l'expression de l'ordre de l'univers, et Mölsdorf conclut en disant que « l'intellectualisme thomiste, même avec sa solution esthétique, ne peut répondre au problème du mal et de la liberté ». Pour lui, saint Thomas n'aurait considéré le beau et l'art que pour résoudre le problème du mal.

Nous avons cité la théorie de Mölsdorf seulement pour montrer qu'il n'y a en l'occurrence que deux possibilités : ou admettre la nature divine de la beauté et alors refuser à l'art la représentation du laid et du mal, ou faire, comme Baudelaire ou Mölsdorf, de la beauté un simple élément de l'univers ayant autant ou aussi peu de rapports avec le bien qu'avec le mal. De tout cela il résulte qu'une position plus claire et reposant sur des arguments plus solides semblerait désirable.

C. *Art, gratuité et morale.*

Une étude plus approfondie de la question de la gratuité nous semble aussi désirable. Dans la discussion entre Maritain et Gide, c'est ce dernier qui semble avoir les arguments les plus convaincants. Gide pose le problème de la manière la plus claire et la plus

objective possible. Il considère que l'œuvre d'art doit être ordonnée par rapport à la beauté et que par conséquent l'artiste doit être le serviteur obéissant de l'œuvre à faire. Il ne doit faire entrer dans la création artistique aucune considération personnelle étrangère à son art. Une fois l'œuvre donnée avec tous ses éléments, ce qui importe, c'est de la réaliser dans la forme de beauté entrevue. La fin de l'œuvre de l'artiste est son œuvre et rien de plus. Gide semble en cela fidèle à la doctrine thomiste de l'art quand le Docteur Angélique dit que ce qui importe c'est le bien de l'œuvre et quand il cite comme exemple le géomètre qui doit résoudre son problème, qu'il soit en colère ou non, qu'importe au point de la vue de la vérité qu'il a à découvrir. Or pour Maritain l'œuvre a été faite par l'artiste *tout entier* et il faut aussi tenir compte de ce facteur-là. Mais est-ce que ce facteur n'est pas précisément étranger à l'art? Si Gide a négligé la différence entre la vertu d'art instrument et l'artiste agent principal, Maritain de son côté ne néglige-t-il pas le fait qu'au service de son idéal artistique, forme seconde et mentale, image de la forme métaphysique à faire resplendir dans l'œuvre, l'agent doit à son tour être l'instrument de la fin de l'œuvre. S'il ne l'est pas, n'introduira-t-il pas dans son art quelque chose qui ne sera pas de l'art? Reprenons si l'on veut l'exemple que saint Thomas donne du géomètre. Celui-ci recherche aussi un transcendant et dira-t-on aussi de lui qu'il doit trouver son problème « avec toutes ses adorations, toutes ses amours, avec toutes ses intentions d'ordre extra-intellectuelles » pour reprendre la phrase même que Maritain emploie pour l'artiste? Nous aimerions savoir si la vertu d'art doit être oui ou non d'abord subordonnée à l'œuvre et si le devoir de l'artiste n'est pas de réaliser cette subordination? Maritain ne risque-t-il pas de retomber dans le subjectivisme en exigeant à la fois l'obéissance à l'œuvre et aux exigences morales de l'âme de l'artiste? Ici nous aimerions aussi avoir des précisions car nous avons là un mélange de subjectif et d'objectif dans l'art qui fait penser au même mélange que fait de Wulf quand il parle de beauté.

Nous sommes entièrement d'accord avec Maritain quand il vou-

drait que l'artiste et le prudent se réconciliassent dans une sagesse supérieure, là est la solution peut-être trop idéale de la discussion de Maritain et de Gide, mais quelle réponse faire quand il y a un conflit, car il y a un drame latent bien souvent dans la création de l'œuvre d'art ? Que faire dans l'alternative, ou il faut choisir entre la réalisation artistique d'une œuvre accompagnée d'une vie immorale, ou une vie morale sans aucune possibilité artistique ? La créature humaine est malheureusement ainsi divisée qu'il lui faut sacrifier quelque chose. Dans quel sens faire le sacrifice s'il se présente ? et comment dans ce cas interpréter la phrase déjà citée de Maritain où celui-ci affirme que l'art est métaphysiquement supérieur à la prudence. Il faudrait alors donner raison à l'art, mais c'est Gide qui aurait raison. Encore une fois Maritain a bien vu la solution idéale : l'artiste saint, mais nous aimerions aussi une solution parénétique lorsque l'artiste et le prudent s'affrontent sur terre et que l'un doit fatalement l'emporter sur l'autre. Remarquons que ce problème se lie au précédent ; il est évident que si l'artiste au lieu de pouvoir, par définition, représenter des œuvres au sujet emprunté dans le laid et le mal, ne représentait selon la doctrine platonicienne que des sujets en harmonie avec le vrai, le beau et le bien, le drame latent perdrait de son caractère tragique.

Nous admirons profondément le pathétique appel de Maritain qui ne nous montre dans l'art moderne aucun milieu entre le désespoir et la foi. Cette alternative est possible, elle s'est réalisée dans la personne de Rimbaud, mais en conséquence il faudrait prouver que tous les artistes modernes dignes de ce nom sont ou dans l'une ou dans l'autre catégorie. Or, s'il y a un artiste de valeur dans le domaine des Lettres françaises, c'est bien Paul Valéry. En conséquence, Paul Valéry devrait être ou un chrétien ou un désespéré ou recevoir la critique néo-thomiste. Or, chose étrange, nous ne trouvons à son égard aucune de ces trois attitudes. Au contraire, Maritain cite Valéry à l'appui de sa thèse que la splendeur thomiste n'est pas l'évidence cartésienne ; page 165, nouvelle

(1) *Op. cit.*, p. 96.

citation nous montrant que nous devons aller vers un nouvel équilibre spirituel. Puis Maritain apprécie l'esprit critique de Valéry (1) et s'appuie sur lui pour montrer que l'art est le résultat d'une logique patiente. Enfin il montre les aspirations spiritualistes radicales du grand poète (2). Nous ne voyons que grands éloges et pourtant, que nous ne sachions, Valéry n'est pas du bord néo-thomiste et n'est pas désespéré. Sa présence tend donc à prouver que l'alternative de Maritain n'est pas aussi absolue qu'on pourrait le croire de prime abord.

D. *La hiérarchie des Arts.*

Nous aimerions aussi une attitude plus définie au sujet de la critique de la Renaissance et du classicisme. Pourquoi l'art grec serait il inférieur par exemple à l'art du Moyen Age. Parce que l'art du Moyen Age est resplendissant de grâce divine répondent les néo-thomistes. La réponse, si elle est en harmonie avec la théologie thomiste, est une réponse théologique et non esthétique. Il est entendu que l'art grec exprime une réalité qui n'est pas chrétienne et que le christianisme est supérieur au paganisme, mais pourquoi introduire ce jugement ontologique en art ? Ce qu'il faudrait établir, c'est la valeur respective de la qualité spirituelle de la forme de l'art grec et celle de la qualité spirituelle de la forme de l'art médiéval. Il est facile de dire que l'un reçoit un rayonnement surnaturel que l'autre n'a pas, parce que pour des raisons historiques le christianisme n'existait pas à l'époque grecque. C'est faire alors une échelle de valeur sur une base contingente, car l'histoire est contingente devant une vraie philosophie de l'être. N'oublions pas que le Christ est éternel, qu'il est le Fils. Ne pourrait on pas soutenir que l'Art Grec a reçu la lumière du Fils, lumière surnaturelle s'il en est, avant que cette lumière ne vienne s'incarner dans Jésus fils de Marie. Et ne pourrait-on

(1) *Op. cit.*, p. 174.
(2) *Op. cit.*, p. 334.

soutenir que la révélation a déjà commencé avant la venue du Fils sur terre ? Quels sont les arguments métaphysiques que les néo-thomistes emploieraient contre une pareille hypothèse ? Donc du point de vue théologique leur argumentation demande des développements plus solides. Du point de vue esthétique pur, si l'on ne veut considérer que la splendeur elle-même, il y a certainement autant de splendeur dans le marbre du Parthénon que dans la pierre de Reims.

Nous aimerions aussi savoir pourquoi la Renaissance est accusée de subjectivisme. Si elle a remis en honneur le corps humain on n'a pas l'impression d'un moi se répandant sur le monde et ne donnant que des représentations teintées de sa subjectivité. On sent une très grande parenté artistique entre la Renaissance et l'antiquité et nous savons de l'aveu même de M. de Wulf que l'antiquité a au contraire été trop objectiviste. D'autre part, cela paraît d'autant plus étrange que c'est précisément l'époque où les philosophies antiques étaient à la mode et on ne peut guère les taxer de subjectivisme. Nous nous trompons peut-être mais nous aimerions qu'on nous montrât mieux qu'on ne l'a fait ce subjectivisme caché.

Pour le néo-thomisme l'art atteint les portes du sanctuaire. (1) Seuls ceux qui sont animés de la sagesse par mode d'inclination arrivent à pénétrer le seuil sacré. L'ordre chrétien reste celui de la charité. Certes l'art a une place élevée il est tout près de la sagesse par voie de connaissance mais il ne fait que conduire à Dieu, il n'arrive pas devant Lui. Pourtant, pour les néo-thomistes Dieu est la beauté même et l'artiste est en communion avec elle, mais elle est en quelque sorte diffuse. Seule la grâce peut nous dispenser la beauté surnaturelle ou la lumière directe de Dieu. Mais pourquoi, si la communion avec Dieu est possible *par* l'art, n'est-elle pas possible *dans* l'art ? Pourquoi, aux yeux de Dieu, un saint est-il supérieur à un Bach ou un Michel-Ange ? Pourquoi le don artistique n'est-il pas, lui aussi, une dispensation de la

(1) FUMET, *op. cit.*, p. 206.

grâce ? Telles sont les questions que nous aimerions voir encore démêlées.

Enfin, page 131, d'*Art et Scolastiques*, nous avons un classement des arts que nous avons réservé pour la fin de ce chapitre. (1) « Si l'on cherchait non pas certes à faire un impossible classement des artistes et des œuvres mais à comprendre la hiérarchie normale des divers types d'art, on ne pourrait le faire qu'à ce point de vue humain de leur valeur proprement civilisatrice ou de leur degré de spiritualité. On descendrait ainsi de la beauté des écritures révélées et de la liturgie à celle des écrits mystiques, puis à l'art proprement dit. Plénitude spirituelle de l'art médiéval, équilibre rationnel de l'art hellénique et classique, équilibre pathétique de l'art shakespearien.. La richesse imaginative et verbale du romantisme maintiennent en lui malgré son déséquilibre intime et son indigence intellectuelle le concept de l'art, avec le naturalisme il disparaît complètement. »

Nous avons là comme la conclusion d'*Art Scolastique*. Elle est fort intéressante, mais une telle suite d'affirmations mérite une longue série d'explications. Pourquoi d'abord mêler la bible et la liturgie et même les œuvres des saints à l'art ? Leur valeur spirituelle réside dans leur vérité et non dans leur beauté. Elles sont ordonnées par rapport à la vérité spirituelle et non par rapport à la beauté. Ensuite nous aimerions savoir pourquoi Shakespeare est inférieur au classicisme gréco-latin ? Nous devrions avoir pour cela aussi l'explication du « degré de spiritualité » dont parle Maritain Selon quels critères le mesurer ?

Telles sont les questions que nous aimerions voir résoudre dans une Somme esthétique détaillée dont les travaux esthétiques actuels des néo-thomistes ne montrent que les grandes lignes. Que cela ne nous empêche pas de voir en quoi cette philosophie de l'art nous apparaît, malgré ses lacunes, de la plus grande importance. Les néo-thomistes ont en effet réalisé une grande harmonie entre

---

(1) Voir une hiérarchie analogue dans Fumet, *op. cit.*, p. 149.

leur philosophie de la beauté et leur philosophie de l'art. Chaque problème étudié dans un domaine a trouvé aussitôt sa contre-partie dans l'autre. Par exemple, aux rapports entre le beau, le bien et le vrai correspondent dans la philosophie de l'art les rapports entre prudence, sagesse et art. De même que le beau et le bien sont par rapport à la connaissance plus éloignés l'un de l'autre que le vrai et le beau méthaphysiques il y a un rapport aussi plus étroit entre la sagesse et les beaux-arts qu'entre la prudence et les beaux-arts. De même que le beau est cependant un bien spécial, l'art et la prudence sont deux parties de l'intellect pratique. Enfin, de même que les beaux-arts mènent à la porte du sanctuaire, alors que la sagesse par voie d'inclination mène directement à Dieu, de même le beau mène à Dieu. Il y a même harmonie dans les difficultés auxquelles sont aux prises les néo-thomistes. Dans la théorie de la beauté c'est la question des transcendantaux à laquelle correspond la question du caractère essentiel ou non de la notion des beaux-arts De même que les néo-thomistes ne nous donnent pas clairement l'ordre de préséance métaphysique des transcendantaux, nous ne savons pas l'ordre de préséance entre l'art et la prudence.. Enfin l'absence de la définition du laid dans la théorie de la beauté conduit à la question si controversée de sa représentation en art.

TROISIÈME PARTIE

NÉO-SCOLASTIQUE ET LITTÉRATURE

Pour illustrer ce qui paraît, selon nous, être la théorie néo-thomiste de la beauté et de l'art nous allons essayer d'en montrer l'application en littérature et spécialement dans les conceptions même du théâtre, du roman et de la poésie. A ce sujet nous aimerions dissiper toute équivoque possible. On ne peut pas dire qu'il existe analytiquement une école néo-thomiste à laquelle se rattacheraient des philosophes, des dramaturges, des romanciers et des poètes. Même la collection du Roseau d'or ne veut pas être confessionnelle mais « grouper tous ceux qui veulent travailler au redressement spirituel de notre époque ». Ceci établi, il nous a cependant paru que les théories esthétiques d'un Baty ou d'un Ghéon sur le théâtre, d'un Massis sur le roman, ou d'un Claudel et d'un Maritain sur la poésie semblent en tous leurs points comme une application directe de la théorie générale de l'art professée par les chefs des écoles néo-thomistes de Paris ou de Louvain. Certes tous ceux qui ont élaboré ces théories ont agi en pleine liberté, mais tous ont obéi en esprit aux lois immanentes à la production artistique d'une certaine famille spirituelle. Nous avons donc dans les chapitres qui suivent essayé de montrer de la manière la plus synthétique possible que dans les théories modernes sur l'esthétique, soit de la poésie, soit du roman ou soit du théâtre l'on pouvait trouver un véritable reflet de la philosophie de l'art telle qu'elle est exposée par les promoteurs de la néo-scolastique. Si donc il n'y a pas d'école « au sens réel de ce mot », cependant,

dans toutes les productions que nous allons étudier il y a un « esprit » qui, selon nous, est le même que celui que l'on voit à l'œuvre chez un Maritain ou chez un de Wulf.

La philosophie de l'art telle que nous l'avons définie dans sa généralité même, va aboutir ainsi à des philosophies plus particulières comme celles du théâtre, du roman et de la poésie et tout ce que nous voulons montrer, c'est l'évidente parenté entre la philosophie générale des parties précédentes et la philosophie particulière de notre dernière partie. Celle-ci sera donc l'illustration dans trois domaines particuliers et à l'intérieur de la réalité littéraire, de notre théorie générale. C'est d'ailleurs dans ces domaines que la Renaissance néo-thomiste a montré ses effets les plus immédiats et les plus explicites. Nous allons donc étudier ces esthétiques particulières telles que nous avons essayé de les expliciter en partant directement des œuvres les plus caractéristiques des esthéticiens du théâtre du roman et de la poésie.

Chapitre premier

Renaissance néo-thomiste et théâtre.

A. *La doctrine du théâtre.*

Le théâtre néo-thomiste est en pleine activité. Non seulement il a des auteurs de marque tels que Claudel et Ghéon, mais des acteurs de talent tels que les compagnons de Notre-Dame de Ghéon et un metteur en scène dont l'activité est inlassable Gaston Baty. Lorsque nous lisons les traités spéciaux sur l'esthétique du théâtre, nous voyons appliquée dans un champ spécial et d'une manière moderne l'esthétique néo-thomiste proprement dite.

Comme dans la théorie générale de l'art, tout l'univers thomiste est à la disposition de l'auteur dramatique. « Le bien seul compose, il est seul puissant à établir, non pas entre quelques sentiments, mais en tous l'ordre où ils trouvent leur arrêt et leur satisfaction. La révolte, l'amour, la joie de vivre, tout cela compose mal, car ces sentiments sont impuissants par eux-mêmes à agréger la totalité de l'univers » (1). Le théâtre peut et doit faire resplendir le surnaturel. Les spectateurs doivent sentir au théâtre « la force tragique qui résulte de l'intervention dans notre vie individuelle et quotidienne d'un appel extérieur et supérieur à nous (2). » Le théâtre thomiste doit même montrer l'opposition qu'il y a quelque fois entre nature et surnature, il doit demander « d'entrer dans un corps qui renie le corps, dans une vie qui fait bon marché de la vie, dans une âme qui n'aspire qu'à n'être plus (3). Une vraie conception du théâtre implique donc une vision du monde où « la matière d'une part, et le surnaturel de l'autre

(1) *Positions et propositions*, p. 250.
(2) *Positions et propositions*, p. 238.
(3) Ghéon, *Le Comédien et la grâce*, p. 56.

soient considérés aussi réels que l'homme (1). » Quelle est la nature de cette forme de l'être qui doit resplendir dans une matière donnée ? C'est la forme dramatique. Et ici les néo-thomistes précisent. Il s'agit précisément du drame entre le naturel et le surnaturel. C'est là vraiment la « forme » originale du théâtre thomiste. Nous en avons en effet la preuve en examinant les pièces les plus en vue du théâtre thomiste. *Le pauvre sous l'escalier* de Ghéon nous montre ce drame entre le naturel et le surnaturel dans la famille même de saint Alexis, et dans l'âme même du saint. Dans le théâtre claudelien nous avons des personnages tels que Violaine de l'Annonce faite à Marie qui est toute resplendissante de la lumière divine de la grâce, alors que sa sœur Mara au contraire est le symbole même de la nature déchue. De même, le drame thomiste se joue aussi dans le cœur de Sygne de Coûfontaine qui sacrifie, elle aussi, la nature à la surnature. S'il y a opposition entre les deux, du point de vue spirituel pur, cette opposition doit se réduire. Car, dit Ghéon « la surnature n'anéantit pas la nature, elle la pénètre, la dirige, l'exalte et se sert pour l'exalter et la diriger des éléments humains que la nature lui propose. Comment elle les met en jeu et d'une façon nouvelle pour chaque homme, voilà le ressort du drame sacré » (2). En concevant le théâtre comme le drame grandiose entre nature et surnature, le théâtre thomiste compte bien réaliser le « réalisme intégral de l'art thomiste ». Toute la création et tout le monde surnaturel peuvent entrer en jeu. « Visible ou invisible, lumineux ou obscur, intérieur ou extérieur, ce qui est au-dessus de l'homme ou ce qui est au-dessous, il faut pouvoir tout exprimer (3) ». Le mal et le péché par conséquent sont ici aussi parties de l'univers théâtral. Brillant admire une pièce de Lenormand *A l'Ombre du mal* qui décrit avec intensité et vérité les progrès du mal. Au contraire la peinture du mal et du laid ne fera que rehausser l'éclat de la

(1) Brillant, *L'Esthétique du thâtre*, p. 43.
(2) Ghéon, *op. cit.*, p. xiv.
(3) Brillant, p. 42.

grâce. Baty cite en exemple les « mystères » de la pénitence du Moyen Age, qui comme celui de Gréban illustrent la joie au paradis lorsqu'un pécheur se repent. Il en est de même pour le laid. « Le réalisme n'y perd rien, ce moine lubrique n'est pas moins énergiquement caractérisé, ni cette vieille au ventre plissé et aux seins pendants, parce que le porche où ils s'abritent élève la croix sur son galbe et fait défiler sous son tympan la chaîne des réprouvés éperdus... la beauté formelle n'y perd rien... Mais, par delà le réalisme, par delà la beauté formelle, comme par delà les émotions humaines, la cathédrale et le mystère resplendissent d'avoir haussé l'art jusqu'à cette harmonie suprême où la foi catholique admire ensemble les choses, les corps, les âmes et Dieu » (1).

Quelle est maintenant la matière prochaine du théâtre ? Nous avons deux éléments : le mot et les articles de mise en scène. « L'art dramatique dit Baty, c'est d'abord l'union des deux arts littéraire et plastique, la même idée traduite par le mot, et dans le même temps par le geste, l'accessoire, le costume et le décor » (2). Ces deux éléments doivent avoir une importance égale. Certes l'élément le plus important est le mot, mais il ne doit pas oublier qu'il est un centre autour duquel tout doit s'organiser (3). Le texte doit en effet être le solide noyau autour duquel les autres éléments doivent être ordonnés. Lorsque la représentation est terminée, elle est comme un fruit qui a été absorbé mais dont le noyau restera. Le mot est nécessaire, pour Baty, pour communiquer aux autres ce que l'intelligence a formulé, il peut exprimer davantage encore toutes les idées et les sensations que l'intelligence peut assimiler, mais le mot a ses limites. De mystérieuses régions lui sont interdites. Par exemple, lorsque nous « communions avec la vie végétale ou animale, nous subissons des joies ou des souffrances profondes, trop simples pour que puissent mordre sur elles l'analyse intellectuelle ; la couleur, les lumières et les

(1) Baty, *Le masque et l'encensoir*, p. 208.
(2) *Op. cit.*, p. 152.
(3) D'Harcourt, *op. cit.*, p. 76.

formes les exprimeront peut-être mais non le mot (1) ». De même, dans notre cœur, le mot n'est pas le maître, le regard, le geste et le silence sont donc nécessaires.

La forme prochaine du théâtre, celle qui sera découverte par l'esprit de l'artiste, ou ce qu'on appelle le sujet de la pièce de théâtre, sera l'idée dramatique spéciale qui sera mise en lumière par le mot et la mise en scène. Il faudra là une harmonieuse synthèse entre l'idée, le mot et la mise en scène et cette synthèse constituera précisément l'élément formel de la pièce. Car tous ses éléments préexisteront dans l'esprit de leurs créateurs avant d'être réalisés. A quelles lois devra-t-elle obéir pour réaliser la plus grande perfection possible ?

La première condition sur laquelle les néo-thomistes insistent est une condition de stylisation. La partie de l' « être » thomiste saisie et dont il s'agira de faire resplendir la forme dramatique, doit être organisée par le dramaturge et dépouillée de tous les éléments hétérogènes à l'œuvre d'art qu'il voudra réaliser. Il faut donc se débarrasser de tout ce qui n'a pas de signification éternelle. Ainsi dénudée l'histoire humaine peut évoluer, Carthage et Troie peuvent disparaître, si elles ont été vues dans leur forme éternelle elles demeureront (2).

L'idée dramatique devra aussi obéir à sa loi intérieure, il ne faudra pas oublier qu'elle doit se réaliser dans le particulier. Chaque pièce de théâtre doit réaliser ce que Ghéon appelle un cas d'espèce. Ghéon cite en exemple sa pièce le *Comédien et la Grâce*, elle ne doit pas traiter d'un païen en général qui devient un chrétien en général, mais de tel païen qui avec toute son individualité devient un tel chrétien. C'est la réalisation d'un cas particulier du grand drame qu'est la création. Etant particulière, l'idée réalisera donc la condition fondamentale de tout théâtre, l'unité intérieure.

Une fois la Forme éloignée réalisée dans l'esprit du dramaturge,

(1) Baty, cité par Brillant, *op. cit.*, p. 69.
(2) Ghéon, *op. cit.*, p. 23.

elle aura à sa disposition la matière prochaine pour se réaliser dans le concret. On se servira non pas seulement du mot comme tel, mais avec toutes les idées, les représentations, les émotions que provoqueront dans le texte sa réunion avec les autres mots, ces idées et ces émotions constitueront ce que Maritain appelle la matière éloignée du théâtre.

Nous avons ainsi tous les éléments objectifs du théâtre thomiste. Son élément « essentiel » sera constitué par la forme dramatique puisée dans le vaste domaine de l'être, forme réalisée d une manière particulière et stylisée dans l'esprit du dramaturge : son idéal dramatique. L'élément « existentiel » de l'art du théâtre sera constitué d'une part par le mot et le décor et d'autre part par les idées et émotions évoquées par ces éléments matériels.

Quels sont alors les éléments subjectifs du théâtre ? Nous avons après l'analyse de ses éléments à analyser maintenant ses artistes. Il y en a trois : l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. L'auteur est dans ce domaine l'« intellectuel qui opère » dont nous avons entendu parler. C'est à lui à produire le côté intellectuel du drame. Ensuite nous avons l'acteur. Il est l'incarnation de l'idée dramatique. Il doit comprendre non seulement avec son intelligence mais avec son corps tout entier (1), il doit être comme le prolongement de l'auteur. Il doit être son rôle et non le jouer et, là est l'élément important de la conception néo-thomiste de l'acteur. « On parle du poète, quand même il donnerait tout, ce qui n'arrive pas souvent, il ne donnerait pas à son art le quart de ce que nous donnons au nôtre... nous forgeons à chaud ce qu'il a conçu à froid dans l'abstrait. Il nous livre un nom plus ou moins illustre... et nous devons lui rendre un homme... Cet homme-là c'est à nous qu'il doit l'être » (2). L'acteur doit ainsi considérer sa tâche comme un apostolat. Il doit réaliser l'objectivité en lui. La conséquence de cette affirmation c'est que le théâtre thomiste sera le meilleur moyen d'apologétique, car si l'acteur arrive à

(1) Ghéon, p. 178.
(2) Ghéon, p. 84.

être son rôle, non seulement il sera converti comme l'est Genès dans le *Comédien et la Grâce* mais le drame entre surnaturel et nature convertira les spectateurs. Genès en effet, le comédien de Dioclétien joue, une fois sur la demande de son capricieux Maître, le rôle d'un chrétien dans une pièce nouvelle. Son rôle le saisit tellement à vif qu'il embrasse la foi chrétienne. La réalité dramatique l'a saisi dans toute sa portée métaphysique, trois drames se sont succédé en lui, d'abord le drame professionnel où il avait à obéir à son rôle, puis le drame personnel il se demande ce qu'il y a de vrai dans le christianisme, enfin le drame surnaturel qui lui montre la lumière de la grâce. L'acteur est bien celui qui a l'habitus dramatique et il est une manière d'apôtre quand il réalise parfaitement son rôle.

Le troisième élément « subjectif » est le metteur en scène. Il doit exprimer en acte ce que demande l'objectivité de la pièce. Il doit d'abord comprendre l'idée de la pièce et doit la réaliser dans son domaine spécial en exprimant surtout les parties de l'idée que les mots ne peuvent exprimer. Pour Brillant, le metteur en scène réalise ainsi tout ce que l'habitus artistique dont parle saint Thomas a de dispositif mais non d'intellectuel (1). Il organise tous les éléments plastiques pour donner à la pièce sa signification totale. De même que Ghéon est à la fois dramaturge et acteur, Baty est à la fois un des théoriciens du théâtre thomiste et aussi un des meilleurs metteurs en scène de Paris. « S'il ne s'asservit pas au texte, Baty s'y soumet scrupuleusement pour trouver le rythme scénique conforme à l'œuvre écrite. Pénétration immédiate et compréhension aiguë de ce texte, subtilité à décomposer les phrases, à disloquer les mots, à répartir les temps et les mouvements, voilà ses qualités d'animateur. Il soutient, prolonge, développe et vivifie l'idée enclose dans le signe : il sert jusqu'à la moindre intention de l'auteur (2). »

Après avoir ainsi analysé les éléments du théâtre, considérons-

(1) Brillant, *op. cit.*, p. 72.
(2) Brillant, *op. cit.*, p. 64.

le, d'une manière synthétique,comme une œuvre réalisée. Quelles devront être ses qualités ?

Le théâtre doit d'abord réaliser à la manière thomiste les aspirations modernes vers l'art pur. Le théâtre pur est en effet celui qui rend compte du grand drame qui depuis la création se joue entre nature et surnature. « Nous trouvons sur le plan chrétien et dans le drame populaire outre l'occasion d'exprimer le meilleur de nous, celle aussi de rendre à notre art en tant qu'art toute sa pureté primitive » (1).

Le théâtre doit ensuite être total. Chaque élément de la pièce doit avoir sa vraie place et uni autour de l'idée dramatique. De même l'acteur, l'auteur et le metteur en scène doivent tous travailler à la réalisation de l'idée commune. Une pièce de théâtre doit être considérée comme une cathédrale et tous les collaborateurs de la pièce doivent être entre eux comme les artisans du Moyen Age.

Le théâtre thomiste est enfin objectif. L'œuvre d'art est en effet la réalisation d'un idéal objectif et ici la forme entrevue par les différents artistes du théâtre doit resplendir dans toute sa pureté. Plus que jamais dans ce domaine s'impose la soumission à l'objet et le devoir de l'exprimer dans toute sa réalité. « La seconde supériorité du christianisme c'est qu'il nous propose un objet extérieur et réel, non pas une idée plus ou moins arbitraire, mais un être vivant, autonome et précis comme nous (2). » Or, c'est une réalité chrétienne que le théâtre thomiste offre à ses auditeurs, et quelle réalité ! celle du drame de la grâce et de la nature.

Un tel théâtre est pour ses protagonistes rayonnant de vie intérieure. En effet, pour objectifs qu'ils soient, les servants de cet art ne sont pas purement ses instruments. Ceux qui entreprennent un pareil art doivent prier et comparer leurs actions à l'idéal qui leur est proposé, ainsi le théâtre, non seulement a comme effet de

(1) Ghéon, *op. cit.*, p. 111.
(2) Ghéon, *op. cit.*, p. 241.

répandre la vérité catholique, mais encore enrichit la vie intérieure de ceux qui s'y adonnent. Ainsi après avoir approfondi la vie spirituelle, le théâtre montre sous forme de parabole la fin de la vie humaine qui est l'illumination par la grâce.

« Rien ne se passe plus isolément mais au regard d'une réalité supérieure du grand drame de la création et du Salut qui sert de fond et dont voici une espèce de commentaire particulier (1) ».

Enfin, si comme nous l'avons dit, le théâtre thomiste doit être total, c'est-à-dire être aussi bien l'œuvre de l'acteur que de l'auteur ou que du metteur en scène, il doit aussi être rayonnant d'humilité chrétienne. Tout le monde doit travailler pour la plus grande gloire de Dieu « Cette humilité dans l'effort vers l'art, la soumission sans réserve à la vérité catholique, mère de toute beauté, mais en même temps la foi en l'œuvre mystique à accomplir, ces grandes forces haussent d'un même élan la maison de Dieu et le drame qu'elle habite (2). » « Sans doute n'est-ce pas encore cette fois ci que sortira de ce sujet le chef-d'œuvre... D'autres le reprendront après nous selon la loi de l'effort humain à travers les siècles... le peu que nous avons nous n'aurons pas manqué de le transmettre, nous aurons été à notre heure partie vivante de la tradition » (3).

Telles sont les qualités du théâtre thomiste. Il est pour ses défenseurs le seul englobant toutes les données spirituelles humaines. Pour le prouver nous aurons de même une défense de la doctrine théâtrale thomiste, semblable aux autres défenses que nous avons entrevues.

B. *La critique dramatique de la néo-scolastique.*

Les deux grandes écoles du théâtre français, l'école classique et l'école romantique sont prises à partie par la critique néo-thomiste.

---

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 250.
(2) Baty, p. 166.
(3) Ghéon, *op. cit.*, p. 14.

Considérons d'abord le classicisme. Pour le néo-thomisme le théâtre classique est trop étroit. Il y a certes description de situations dramatiques, mais elles restent confinées au domaine du naturel. L'univers de la grâce disparaît de son arrière fond. Le royaume de l'être où le théâtre puise sa forme est ainsi coupé en deux. Et ce n'est pas tout. Pour Baty (voir son chapitre sur *Sire le Mot*) les classiques ne font pas assez attention aux objets extra-humains. C'est toujours selon lui la peinture de conflits humains. Poussant ses arguments, à fond, Baty prétend même que dans ce domaine si restreint de l'homme c'est seulement la partie intellectuelle qui est analysée. « Sur les ruines la pensée reste debout, seule, dans un cercle aussi étroit que le mage, qui évoque les morts... la tragédie classique s'adresse à l'esprit ».

La forme proche du théâtre est aussi critiquée sévèrement. Pour exprimer le drame humain et en faire briller la forme, les classiques font toujours appel à l'histoire de l'antiquité. Les néo-thomistes en sont fatigués, et Ghéon exprima cette pensée d'une manière ironique en montrant dans sa pièce que nous avons analysée l'empereur Dioclétien fatigué de sujets mythologiques et demandant des sujets chrétiens.

Si nous examinons les règles du théâtre classique elles sont aussi trop étroites. Naturellement la critique de la règle des trois unités ne manque pas d'être faite « les règles sont étroites, dures, absolues, comme la morale de l'Augustinus, et hors d'elles il n'est point de salut » (1). Nous avons là les règles extérieures condamnées par la théorie thomiste de l'art et dont un des méfaits fut l'académisme.

Si nous examinons la matière du théâtre classique, nous verrons que le grand reproche fait par Baty et ses amis est la place trop grande faite au texte. L'harmonie qui doit exister entre le texte et la mise en scène est rompue. Baty fait d'ailleurs remarquer que là le théâtre classique est logique avec lui-même. Etant uniquement mental et fait pour réjouir l'esprit, il n'y a pas besoin de

(1) Baty, *op. cit.*, p. 293.

mise en scène soignée. Aussi le théâtre classique n'est rien que de la littérature. « Certes la tragédie racinienne est de la littérature. Ici le texte est roi le mot dit tout et n'a pas besoin de se compléter (1) ». « Racine ne connaît qu'un élément de l'art dramatique, le mot et lui fait exprimer maintes choses que d'autres éléments exprimeraient aussi bien et mieux que lui. (2) ». Aussi, pour Baty et Brillant, le théâtre racinien n'a pas besoin d'être représenté, il se suffit à lui-même à la lecture et constitue un « admirable poème dialogué ».

En résumé, dans le théâtre classique il n'y a pas de réalité surnaturelle, pas de mention du monde des choses, rien que des histoires mythologiques, une seule réalité mentale et la domination absolue de celui que Baty appelle : Sire le Mot. Du théâtre classique subsistent des poèmes dialogués et voici Racine assimilé à Platon ! Quelle est la cause philosophique de tant de maux ajoute Baty ? Elle est triple : le cartésianisme, le jansénisme et le protestantisme.

Nous avons vu la critique de Descartes faite par Maritain, et Baty la renouvelle voyant en Descartes une des causes du règne de « Sire le Mot » au théâtre. Descartes, selon lui, fut le premier à rompre avec la Scolastique. Aveugle devant l'harmonie universelle de la création il la réduit aux petites proportions de la pensée humaine. Tout le reste est rejeté de son système. Tout ce qui est abstrait et généralisé. A la place du scolastique « Anima est ubi amat », nous avons le fameux « cogito ergo sum ». Descartes est bien le fils de l'humanisme contre lequel s'attaque aussi la critique de Baty. L'homme seul l'intéressait aussi et dans l'homme seulement l'intelligence était considérée. L'humanisme lui-même procède de la Renaissance, l'art avait perdu le sens de l'équilibre entre la matière et la forme qui avait fait sa richesse au Moyen-Age. La philosophie de la souffrance qui est au centre de la foi

(1) Brillant, *op. cit.*, p. 18.
(2) Baty, *op. cit.*, p. 298.

chrétienne est remplacée par l'adoration du héros harmonieux et serein. Avec la Renaissance commence le subjectivisme.

La Réforme continue l'œuvre néfaste de la Renaissance et coupe les liens qui existaient entre l'homme, le monde et Dieu, et Baty nous donne une description dramatique de la catastrophe chrétienne du XVI[e] siècle. « Le Picard, disputeur austère et sombre maniaque de la prédestination et du serf arbitre, parvint à réaliser une religion qui ne s'adresse plus au cœur, ni même à l'âme, mais à la seule raison raisonnante, une religion philologique définie par la littéralité de son rapport avec le texte. Luther avait muré l'humanité dans les grottes souterraines grouillantes de reptiles monstrueux. Calvin l'emprisonne dans un cachot nu aux murs blancs et lisses (1). « Réforme, Renaissance, Humanisme, ces trois torrents dévastateurs ont la même source d'individualisme... c'est la fin de la grande harmonie qui réglait la création pour la gloire de Dieu, l'individu reste vivant, on le dépèce. Ici l'âme, là l'esprit, là-bas le corps. »

Même le catholicisme subit le contre-coup de cette révolution. L'esprit janséniste avant d'être condamné aura, grâce à sa domination, permis les limites étroites dans lesquels se débat le théâtre classique. Les corrollaires esthétiques du jansénisme sont les mêmes que ceux du calvinisme : Mépris de la matière et du corps, sécheresse du cœur. A une morale implacable et sans joie, correspond un art doctrinaire et sans fantaisie (2). « Fille de l'humanisme renaissant, élevée par ces deux parrains, l'hérétique d'Ypres et l'homme au poële, plus rien ne rappelle en elle le drame national. Il lui arrivera d'élire des sujets religieux... Qu'importent les sujets. L'esthétique à laquelle obéit ce théâtre est proprement anti-catholique (3) ».

De même le théâtre romantique n'est pas du vrai théâtre, la révolution romantique, au lieu de revenir à la source du drame

(1) *Op. cit.*, p. 258.
(2) Baty, *op. cit.*, p. 290.
(3) Baty, *op. cit.*, p. 293.

n'est que la continuation de la rupture du 16e. Le romantisme avait raison dans une partie de son programme mais il ne le remplit que d'une manière superficielle. Victor Hugo vit que le drame était né du christianisme, qu'il fallait bannir la mythologie et que le drame shakespearien devait inspirer la nouvelle école, on apprécie le particulier, tout cela est bien, mais la réalisation positive du romantisme fut mauvaise. Pas de retour au surnaturel, un sentiment chrétien superficiel. Le fossé entre nature et surnature n'est pas comblé, l'émotion remplace la raison, et l'antithèse l'harmonie. Sur un drame pareil on ne pouvait imposer la vision thomiste (1). Ni le surnaturel, ni les choses n'ont retrouvé leur place, la musique, le décor, le costume, les accessoires ont voulu les remplacer : « On a changé la couronne, le sceptre, le manteau et mis un tapis neuf sur les marches du trône, mais le même roi y est assis : Sire le Mot (2) ».

Le début du xxe siècle montre les mêmes défauts. Le processus de désintégration continue. Le théâtre ne saisit plus qu'une partie de la réalité et le monde surnaturel est toujours inexistant. Le théâtre est pulvérisé en un grand nombre de tendances, il est soit réaliste, soit psychologique, soit idéaliste à thèse ; il est analytique et non synthétique. Le subjectivisme a atteint son plus haut degré, et une réforme est nécessaire. C'est là la contre-partie de la critique du sujectivisme moderne en art. Aussi, seule une synthèse thomiste peut tout reconcilier.

Le siècle moderne est dramatique au plus haut point dit Claudel et seule la foi peut donner un sens à ce drame. « La foi fait vivre tout homme moderne dans un milieu essentiellement dramatique. La vie est pour lui un drame précis qui comporte un dénouement et un sens ».

Seule, la philosophie thomiste est capable de nous montrer la vraie nature du drame métaphysique qui se joue en ce moment.

---

(1) Baty, *op. cit.*, p. 314.
(2) Baty, *op. cit.*, p. 314.

Ce drame a commencé avec la création et continue sous nos yeux. Seule la théologie catholique possède ce principe de contradiction nécessaire à l'art dramatique. « Pour donner de vrais sujets de drame les chrétiens sont passés maîtres » dit Dioclétien dans la pièce de Ghéon. Là encore ce ne sont pas des théories purement dialectiques. Le culte catholique n'est-il pas un véritable drame en action ? Baty voit dans la messe la base de tout art vraiment dramatique. Chaque sacrement est composé d'une formule qui en exprime la pensée et d'un rite extérieur. Nous avons de plus une harmonie parfaite entre le texte, le geste, la décoration de l'église et les vêtements ecclésiastiques. « La messe est absolument un drame, et quel drame ! » (1). Dès le XII^e^ siècle, Honorius d'Autun le précisait : « Tragicus noster pugnam Christi populo christiano in theâtro ecclesiae gentibus suis representare eique victoriam redemptionis suae inculcat ». Et quel drame, chef-d'œuvre à la fois et apothéose du drame, où le dialogue se hausse à la hauteur de l'action qui est la Rédemption même et l'éternelle destinée des créatures où, se mêlant à ses acteurs, le peuple chœur, le servant coryphée, le prêtre protagoniste daigne venir figurer Dieu (2) ».

Le théâtre néo-thomiste sera universel. La foi catholique constitue en effet le fond de ce théâtre. Celui-ci est donc universel, puisque pour les néo-thomistes les mots catholique et universel sont synonymes. Les exigences du christianisme sont souvent hors de proportion avec la raison, cependant ce sont les seules faites pour la nature humaine. « Elles ne mutilent rien, elles sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elles en appellent à l'homme tout entier, son intelligence, sa volonté, sa sensibilité (3) ».

Seule, la synthèse néo-thomiste contient à la fois la nature et la surnature. Seule elle pourra réaliser une Somme dramatique, l'équivalent de la Somme théologique du Docteur Angélique. Toute la création contribuera à sa production. Non seulement la synthèse

(1) Voir la préface de *L'Esprit de la liturgie* de D'HARCOURT.
(2) BATY, *op. cit.*, p. 157.
(3) BATY, *op. cit.*, p. 240.

de la nature et de la surnature, mais l'union étroite de l'auteur, de l'acteur et du metteur en scène. Et ce n'est pas tout, le drame arrive à être la synthèse totale de tous les autres arts. « Peinture, sculpture, danse, prose, vers, chant, symphonie. Voilà les sept cordes tendues côte à côte sur la lyre du drame (1) ». « Enfin les hommes voulurent glorifier un dieu en mariant tous les arts qu'ils avaient et ce fut l'art suprême, le théâtre. Les autres ne s'additionnent pas en lui... mais se fondent. Il n'y a qu'un art unique, les autres n'en sont que les éléments dissociés (2) ». Il ne s'agit pas dans cette vision synthétique d'exprimer le même thème par des moyens différents, comme le fit Wagner, mais de découvrir dans le thème commun les éléments dépendant de chaque art. Le *Crépuscule des Dieux* de Wagner est pour Claudel le symbole de la décadence de l'art non catholique et la fin de la période « laïque (3) ».

La synthèse thomiste n'est d'ailleurs pas une construction de l'esprit. Comme la théologie ou la philosophie, le théâtre thomiste se réclame d'une puissante tradition. Elle est pour lui représentée par le théâtre grec, le mystère du Moyen-Age et le drame shakespearien. Tous ont une origine religieuse, ils ont le même désir de synthèse artistique. Il y avait en effet dans la tragédie grecque une union profonde entre la mise en scène, la danse, la musique et la littérature. Eschyle n'a-t-il pas été l'inventeur du masque ? Le chorège n'était-il pas aussi admiré que l'écrivain ? « Sur les collines athéniennes comme au parvis de nos cathédrales, c'étaient de grandes fêtes du cœur, de l'esprit, des sens à la fois, où communiait tout un peuple. Rien n'est si loin de la conception qu'impose la Renaissance d'un drame tout intellectuel... Le drame était une chose sainte, le plus magnifique hommage à Dieu ou aux dieux, la prière efficace entre toutes... L'âme de la tragédie

(1) Brillant, *op. cit.*, p. 19.
(2) Brillant, *op. cit.*, p. 33.
(3) Claudel, *op. cit.*, p. 251.

grecque est religieuse ; un souffle orphique ou dionysien la soulève » (1).

Le mystère du Moyen-Age est le vrai successeur du drame antique, nous avons là la réalisation du vrai drame catholique et c'est aussi dans la ligne des mystères que veut s'insérer la synthèse néo-thomiste du théâtre. Il y a en effet dans les mystères tous les éléments possibles du drame chrétien. Les auteurs de ces mystères ont tenté de traduire dans leur art l'univers tel qu'il leur apparaissait à la lumière du « credo ». La mise en scène y jouait un rôle important. Les différentes scènes étaient jouées en même temps et avec des décorations diverses dans les mansions. Les costumes avaient la plus grande variété, de vrais costumes de contes de fée. On imagine même des bêtes mécaniques. Dans ce cadre pittoresque on exprime toutes les réalités, le ciel et l'enfer mêlés à la terre et tels qu'ils sont vus par Dieu. La création est représentée avec toute la foi naïve du Moyen-Age, toute l'histoire sainte suit jusqu'à la glorification du Christ. Comme les foules athéniennes du IVe siècle, les foules médiévales se pressaient aux mystères. Il était une leçon, une vivante parabole, et enfin une prière. Les mystères étaient rayonnants de pure joie, joie simple que dédaigna la Renaissance et la Réforme. « Ainsi, dans le drame, les merveilles de la création élues liées en gerbes et revivifiées par la créature pour la gloire du créateur. Le théâtre seul se sert de tous nos sens à la fois et de notre pensée, rend grâce avec tout notre corps, et avec toute notre âme, en esprit et en réalité (2). Le mystère enfin réalise l'humilité des artisans des cathédrales, chacun travaille pour Dieu au plus haut des cieux et personne ne connaît le nom des auteurs des mystères comme on ne connaît non plus les noms des artistes des cathédrales.

Le mystère est enfin non pas un théâtre pour une vaine aristocratie mais joué pour le peuple chrétien. Il réalise ainsi l'universalité dans tous les domaines.

---

(1) Baty, *op. cit.*, p. 274.
(2) Baty, *op. cit.*, p. 232.

Le théâtre thomiste continuera enfin la tradition de Shakespeare et de Calderon. « Après avoir créé le type du drame moderne, la France en laisse à d'autres la gloire d'en réaliser les parfaits exemples : à l'Espagne du siècle d'or, à l'Angleterre d'Elisabeth » (1) (et Shakespeare est protestant !)

« Un théâtre nouveau va grandir. Déjà voici sur la montagne les pas des messagers. Il ne recommencera pas plus le théâtre médiéval, que celui-ci ne recommençait le théâtre grec, mais il vivra des principes de ceux qui les ont fait vivre. Il sera thomiste comme eux. Eschyle et Sophocle qui ne prévoyaient ni le dogme, ni la morale des Evangiles ont œuvré selon l'esthétique catholique. Peut-être les ouvriers du renouveau théâtral ne seront-ils pas moins étrangers à l'Eglise, c'est à l'esthétique catholique qu'ils obéiront eux aussi, parce que tout autre mutile, appauvrit et dessèche le drame. Par delà la Renaissance et la Réforme se renoue la tradition française » (2).

C. *Discussion de la doctrine.*

Telle est la doctrine néo-thomiste du théâtre, faite à la fois par des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène thomistes. Notre travail s'arrête là, car il n'entre pas dans son cadre de voir dans l'analyse même des pièces de théâtre thomistes la réalisation pratique de cette esthétique catholique dont Baty vient de parler. Parmi le nombre des productions de Ghéon et de Claudel nous aimerions cependant signaler, l'*Annonce faite à Marie*, de Claudel et le *Pauvre sous l'escalier*, de Ghéon qui sont pour nous de parfaits exemples du drame néo-thomiste. Violaine d'une part et Alexis de l'autre sont tout rayonnants de cette splendeur spirituelle en quoi consiste la beauté thomiste et montrent dans le drame de leur vie une merveilleuse représentation de ce drame métaphysique qui constitue l'essence même du drame néo-thomiste. Nous

(1) Baty, p. 277.
(2) Baty, p. 319.

avons aussi dans l'Annonce, la puissante figure de Pierre de Craon l'artiste chrétien, le bâtisseur, dont la mission est de réaliser dans son art cette plus grande gloire de Dieu qui brille dans tout le théâtre néo-scolastique.

Ici, comme dans nos autres discussions des doctrines, nous aimerions quelques éclaircissements.

Maritain dans son esthétique n'a pas évoqué de théorie spéciale du théâtre, c'est normal d'ailleurs, car il est le grand doctrinaire du mouvement, mais cependant, dans son livre *Art et Scolastique*, il fait le plus grand éloge d'une pièce de Ghéon : *Le triomphe de saint Thomas*. « Les origines sacrées du théâtre étaient rejointes, le drame primitif grec venait à la rencontre du drame liturgique chrétien et de l'allégorie médiévale, cela, sans la moindre imitation dans les moyens mais par l'intérieur et parce qu'un esprit avait été retrouvé. De là l'intensité de l'émotion religieuse qui pendant la plus grande partie du spectacle tenait les gens dans le recueillement ». Le sujet de la pièce nous montre la Vocation avec le conflit des fausses Vérités, l'accord des Vraies, le drame de la Connaissance, puis la composition de la *Somme*, enfin la plainte de l'Eglise et avant l'ultime glorification du saint, le défilé des monstres philosophiques présentés à l'homme moderne par le diable, professeur d'Université (*sic*) « puis au milieu de la troisième partie voici le drame satirique, l'exhibition des fausses vérités, traitées avec des simplifications violentes et non injustifiées... terrifiante bouffonerie qui tient à la fois d'Aristophane, de la revue et du cinéma » (1).

Nous avons nous-mêmes eu la pièce entre les mains et franchement nous aimerions à ce sujet quelques explications. Elle nous a paru être une amusante farce d'étudiants, semblable à ces revues que certaines sociétés d'étudiants aiment à jouer, ou encore aux gaies plaisanteries qui circulent dans des instituts de philosophie. C'est là le charme, le grand charme de la pièce de Ghéon, mais il

(1) *Op. cit.*, p. 225.

s'arrête là. Nous ne comprenons vraiment pas comment un esprit aussi averti que Maritain, puisse affirmer que les origines sacrées du théâtre étaient rejointes. Cette pièce, comme toute charge d'étudiants, est très simplifiée et n'a de valeur que jouée devant des étudiants, mais nous jugeons que présentée au grand public elle doit être très dangereuse, la foule se plaît aux simplifications faciles et les philosophies sont présentées dans un esprit si évidemment primaire (ce qui en fait le charme comique pour un esprit philosophique) que le bon public s'imaginera avoir tout compris et il pourra dogmatiser à l'aise après la représentation. Pour parler en termes pascaliens, cette pièce reflète une pensée « demi-habile ». Les habiles s'en amuseront et c'est là son but, mais les demi-habiles prendront toutes les simplifications pour de l'argent comptant et ce seront autant d'erreurs nouvelles répandues. Comment peut-on approuver ces simplifications en disant qu'elles ne sont pas injustifiées ? Les philosophies modernes sont présentées d'une manière tellement grossière qu'on s'étonne qu'un philosophe aussi subtil que Maritain n'ait pas immédiatement compris que cette pièce ne devait être qu'une charge et rien de de plus.

Revenons maintenant à la doctrine de Ghéon et de Baty. Nous aimerions là aussi quelques éclaircissements.

Nous aimerions d'abord une critique plus justifiée de Racine. Quand on s'attaque à des génies de cette envergure, il faut selon nous, plus que l'argumentation que l'on a déployée pour prouver que le théâtre du plus pur génie peut-être de la langue française n'était pas du théâtre. Nous voudrions qu'on nous montrât d'abord en quoi il n'y a pas dans le théâtre racinien de drame entre le surnaturel et la nature ; car enfin, même d'après la doctrine thomiste, le surnaturel existait avant le christianisme et on peut le voir à l'œuvre dans l'antiquité païenne. Pourquoi Racine ne peut-il être joué ? Nous penserions plutôt qu'il est difficile de jouer Racine parce qu'il faudrait des interprètes à sa taille et alors la faute n'en serait pas à Racine. En quoi la tragédie racinienne n'est elle faite que pour l'esprit ? Il nous semble au contraire qu'elle est la

seule qui ait réussi à transcender d'une manière définitive les émotions et les passions. En quoi une pièce comme *Andromaque* peut-elle être taxée de trop grand intellectualisme? Nous aimerions à ce sujet une argumentation plus solide. Nous aimerions aussi savoir en quoi *Esther* et *Athalie* obéissent à une esthétique antichrétienne. Ne sont-elles pas dédiées à la gloire de Dieu ? Si nous reprenons la définition thomiste de la beauté nous aimerions qu'on nous montrât si les tragédies de Racine n'ont pas à merveille réalisé cette splendeur de la forme dont parlait saint Thomas ? Car chaque pièce de l'illustre classique exprime une forme de l'être si nette qu'on peut la qualifier de définitive. On a bien devant le théâtre de Racine l'intuition qu'il règne dans son œuvre cette nécessité et cette absoluité qui est commune à toutes les œuvres d'art. Si un art donne l'impression du « transcendantal » c'est bien celui de Racine. Chacun de ses personnages constitue un type définitif et a atteint la vraie perfection. D'autre part, l'intensité dramatique atteint dans la sobriété même de l'expression et dans son caractère contenu des sommets presque absolus. A ce point de vue Racine réalise toutes les aspirations de l'esthétique théâtrale des néo-thomistes, il ne lui manque plus que des acteurs et un metteur en scène aussi géniaux que lui pour réaliser ses tragédies.

Nous aimerions enfin qu'on nous montrât en quoi Racine ne continue pas *dans son essence* la tradition antique, car, malgré les néo thomistes et jusqu'à plus ample information nous restons persuadés que Racine, par la pureté de son génie et par l'harmonie de son expression artistique alliée à la densité spirituelle du sujet de ses pièces, est vraiment le digne et le seul continuateur des anciens.

Alors que nous avons toujours admiré la modération du ton de Maritain, surtout quand il parle des hérétiques, nous aimerions voir cette même modération affirmée par ses disciples. La critique que Baty fait par exemple de la Réforme est vraiment hors de proportion avec son sujet et témoigne d'un manque complet d'objectivité. Ce n'est pas que nous désirions faire ici de l'apolo-

gétique protestante, mais les peintures que Baty fait de Calvin ou de Luther sont par trop de ces simplifications grossières que nous ne trouvons pas conformes à l'esprit d'une vraie esthétique. Nous aimerions voir en quoi il est vrai que la Réforme est à la base de la décadence de l'art. Il ne faut pas oublier que la Réforme a été une réaction qui a été provoquée par l'état même de l'Eglise catholique en voie de « paganisation », car qui dit réaction dit action préalable, et si cette réaction a abouti parfois à un rigorisme puritain condamnable ne faut-il pas en voir la vraie cause dans un excès en sens contraire dont l'Eglise est responsable ? de toute façon nous aimerions à ce sujet une argumentation plus précise et moins haineuse.

Ces précisions demandées nous ne manquerons pas de remarquer combien la renaissance du théâtre chez les néo-thomistes nous paraît une chose remarquable. Nous sommes en présence d'une réaction contre un monde corrompu et nous applaudissons de grand cœur à l'effort admirable qui est tenté de recréer un théâtre qui réunirait dans une merveilleuse synthèse toutes les données spirituelles et dramatiques du christianisme. Nous espérons de grand cœur que la Renaissance néo-thomiste révélera des dramaturges de marque, et le théâtre néo-thomiste qui a à son actif des pièces comme celles que nous avons citées (sauf le triomphe de saint Thomas) a droit de formuler de grandes espérances pour l'avenir. Toute la chrétienté peut et doit espérer que la grande œuvre des mystères sera reprise et portée à sa perfection par les modernes disciples du Docteur Angélique. Admirons pour terminer leur humilité dans le passage suivant : « Nous sommes beaucoup à penser que la génération qui nous précède a touché le fond de l'abîme où le drame roulait depuis des siècles ; peut-être nous appartient-il de commencer à remonter l'autre pente. Mais il serait vain de parvenir au sommet. Dans la nuit des âges, les moments de beauté parfaite brillent à grandes distances l'un de l'autre, comme ces étoiles qui suffisaient pourtant à marquer au pèlerin le chemin et l'assuraient qu'il ne s'égarait pas... C'est en cinquante joyeuses années que nos cathédrales ont fleuri ; trois cents patientes

années avaient été remplies par les tâtonnements, les petites découvertes, les lents progrès. A peine sortis du désordre et d'une barbarie d'autant plus sombre qu'elle a moins de conscience d'elle-même nous ne pouvons pas envier les heureux qui plantèrent l'ange ailé au sommet des flèches légères en plein ciel. Songeons plutôt aux bâtisseurs romans qui vers l'an mille, besognèrent à édifier la première voûte... Puissions-nous comme eux donner notre vie à l'œuvre imparfaite et nécessaire dans l'espoir de l'œuvre parfaite que nous ne verrons pas mais que d'autres, s'il plaît à Dieu, réaliseront après nous, grâce à nous, et dont nous acceptions qu'ils aient toute la gloire (1). »

(1) Baty, *op. cit.*, p. 329.

Chapitre II

Renaissance néo-thomiste et roman.

A. *L'art du roman.*

Dans le domaine du roman, la Renaissance néo-scolastique s'est aussi affirmée avec force. Parmi les chefs de file de la théorie du roman nous pouvons noter Maritain, mais surtout Henri Massis, qui est certainement le chef de la critique littéraire néo-thomiste. Il est le grand théoricien du roman et ses « Jugements », et ses réflexions sur l'art du roman contiennent la plus grande partie de la théorie néo-thomiste du roman. Ici encore il n'y a pas que des théoriciens. Une collection littéraire s'est affirmée qui nous semble (1) être la réalisation directe dans le domaine littéraire des doctrines néo-thomistes : la collection du *Roseau d'Or*. Nous voyons parmi la liste des collaborateurs de cette collection tous les théoriciens thomistes que nous avons déjà cités. Dans le domaine du roman, nous notons surtout deux noms qui font époque, ceux de Ramuz et de Bernanos, dont les romans seront vraiment l'application directe de la théorie thomiste de l'art. Comme pour les compagnons de Notre-Dame du Ghéon, nous sommes en présence de réalisations concrètes. Le néo-thomisme a sa place, et une place d'importance dans la littérature contemporaine, il a même ses sociétés littéraires, à Paris et en province, témoin pour ne citer qu'un exemple, le « groupe de l'Olivier de Strasbourg ».

---

(1) Le Roseau d'Or se prétend aconfessionnel, cependant d'après ses publications nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir sous-jacent l'esprit de l'esthétique néo-thomiste.

Nous ferons le même travail d'analyse que nous avons fait pour la théorie du théâtre et commencerons à examiner où trouver les éléments du roman.

C'est aussi dans le domaine de l'être tout entier que le romancier aura à faire resplendir une forme. Nous avons ici la même totalité que celle dont il a été question dans la théorie thomiste du théâtre. « Plus encore que des idées ou des tendances esthétiques communes, ce sont des traités moraux qui composent la ressemblance de cette génération, une même attitude devant la vie, le respect du réel ». Ce réel est aussi bien le surnaturel que le naturel. L'inconnu est partout pour Massis et la connaissance lui donne de la valeur et de l'originalité. Dans le domaine du roman c'est dans l'ordre de tout le réel et surtout dans ce que Massis appelle le « réel possible » que le romancier aura à découvrir sa forme. La dernière guerre a même révélé ce réel dans toute son intensité. « La « réalité » qu'on poursuivait jadis en organisant des expériences, en voyageant, en changeant de condition, de ciel ou de mœurs, nous a entourés soudain comme la mer de sa plainte indomptable et sauvage (1) ». Les productions littéraires de l'école néo-thomiste ont bien réalisé ces aspirations et par exemple, Bernanos nous montre le surnaturel renversé dans le royaume de Satan, alors que Ramuz, découvre certains horizons du royaume de la grâce.

Quelle sera maintenant la nature de la forme du roman. « A la différence des autres genres littéraires, le roman a pour objet, non pas une chose à fabriquer, ayant dans le monde des artefacta sa beauté propre et dont la vie humaine fournit seulement les éléments, mais la vie humaine elle-même à conduire dans une fiction, comme fait dans la réalité l'art providentiel » (2). Alors que la forme spécifique du théâtre est à trouver dans le drame entre nature et surnature, la forme essentielle au roman est la vie humaine elle-même avec tous ses rapports entre nature et surna-

(1) MASSIS, *Réflexions sur l'art du roman*, p. 10.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 331.

ture. « Car le temps semble accompli d'une littérature qui ne serait que jeu d'idées ou virtuosité de forme. Jusque dans la fantaisie et dans l'ironie même nous voulons retrouver la saveur saine d'une expérience vivante (1) ». « Le romancier est tourné vers le dehors, vers l'aspect réel humain, social des êtres et des choses (2). » Comme le dit Proust : « Le sujet du romancier, la vision du poète, s'imposent à eux d'une manière nécessaire, extérieure, pour ainsi dire à la pensée. C'est en soumettant son esprit à rendre cette vision, à approcher de cette vérité que l'artiste devient lui-même (3) ».

La matière du roman sera, d'une part, son langage et d'autre part, les idées, sentiments, émotions, suggérés par le style. Le langage du romancier doit être, pour Massis, très différent de ce qu'il appelle l'artiste littéraire « son langage doit être direct, naturel, tout en mouvement ; il montre ; il fait voir » (4). Le style doit être celui d'une pensée exprimant une réalité aussi vivante que la vie humaine. « Le style du roman est un style simple, naturel, qui ne veut qu'être clair et intelligible ». Massis donne un exemple de ses dires dans la personne de Balzac. Il montre que lorsque ce dernier cherchait un style plus artistique dans ses romans il échouait toujours. Rien n'est plus différent d'ailleurs que, d'une part, le romancier, et d'autre part, l'artiste littéraire. L'un puise son être dans l'univers tout entier, l'autre « compose son univers d'éléments choisis et pliés à sa poétique » (5). Les frères Tharaud pour Massis sont au contraire le type de l'artiste littéraire. Pour eux il n'y a de vérité que dégagée de l'accident et pour devenir matière d'art, les éléments du réel doivent être appelés à l'existence poétique par une lente élaboration qui les transforme (6).

La partie objective du roman est donc l'existence humaine qui

---

(1) Massis, *op. cit.*, p. 6.
(2) Massis, p. 23.
(3) *Op. cit.*, p. 43.
(4) *Op. cit.*, p. 23.
(5) *Op. cit.*, p. 24.
(6) *Op. cit.*, p. 20.

doit être recréée, une peinture de l'homme dans toutes les circonstances de la vie, l'évocation d'une foule de créatures vivantes. La nature et la surnature saisies dans leur rapport avec l'existence, ou à laquelle l'existence humaine donne une forme exprimée par le mot dans un style vivant, tel est pour Massis le roman dans son objectivité.

Quelle est maintenant la part du sujet ? Quelles sont les qualités requises du romancier ? Il devra d'abord être un visionnaire. Le romancier doit voir la réalité sous sa forme humaine et vivante. Ici, Massis cite Dostoiewsky en exemple. L'auteur russe, voyant dans une rue un travailleur accompagné d'un petit garçon, pense que la mère doit être morte. Son imagination créatrice voit ensuite où ils doivent vivre, elle se représente ce que cet homme va faire : voir la sœur de la mère morte qui est sans doute la femme d'un sous-officier. Nous avons là l'alliance du réel et du possible qui sont travaillés par l'imagination de l'auteur et qui constituent l'objet du roman.

Le romancier doit ensuite être soumis à l'objet de son roman, réaliser la parole de Proust que nous avons citée. L'obéissance est ainsi une fonction constructive. La sensibilité ne doit pas être condamnée pour cela, mais doit apparaître évidente à travers une architecture qui obéit aux lois de la création. Massis cite en exemple les lignes suivantes de Charles Maurras : « L'artiste n'a pas inventé les conditions de sa technique, elles ne procèdent pas de sa volonté, mais pour une part de sa nature qu'il n'a pas faite, pour une part plus vaste de la nature du monde et de l'esprit qu'il n'a pas créés. Il doit donc s'y soumettre, comme le penseur pour penser juste, le chanteur pour chanter juste. Il peut perfectionner son art comme un ouvrier son outil : il ne saurait le faire sans se conformer à ces intimes lois qui président à l'échange des pensées et des sentiments entre créatures humaines. Les traits qui le limitent sont aussi ceux qui le configurent. A les aliéner tous pour de la liberté il sacrifierait plus encore que ce qu'il a, tout ce qu'il est. Il perdrait ce qu'il a mission de faire » (1).

---

(1) Ch. Maurras, *Romantisme et Révolution*, p. 98.

Cette obéissance doit se faire dans l'ordre. L'ordre doit rayonner de l'intelligence de l'artiste. Il ne doit jamais abdiquer devant la confusion. Massis montre là son intellectualisme thomiste. Cette qualité d'ordre ne doit pas d'ailleurs restée confinée dans l'intelligence du romancier, elle doit être sa loi intérieure. Ordre dans le style, mais ordre aussi dans la pensée. L'ordre thomiste est suprême dans l'univers, aussi le romancier devra-t-il avoir de l'ordre dans sa vie, c'est-à-dire acquérir une haute moralité.

Toutes les qualités requises doivent converger en une seule : la capacité créatrice. C'est la création qui donne un corps à la vision, qui y applique l'intelligence, et donne à la vision d'une réalité vivante, la forme d'un roman. La création est un acte vital, elle donne une existence indépendante à l'œuvre Le romancier crée ses personnages dans les directions infinies de leurs vies possibles. Ainsi le roman dépasse sa personnalité et atteint la réalité libre, l'objectivité. Le romancier devient ainsi « humain » au suprême degré (1).

Considérons maintenant l'œuvre. Quelles sont les vraies qualités d'un roman ? Nous avons d'abord la clarté. La clarté est la conséquence de la recherche de la vérité. Le meilleur représentant de la clarté qui resplendit de l'esthétique thomiste, dans le roman moderne est Radiguet, le jeune romancier qui eut une mort si précoce. Son chef-d'œuvre est le *Bal du comte d'Orgel* et représente pour Massis la tendance néo-classique. Nous avons là une claire pénétration du réel, une grande pureté dans le style, une grande lucidité. « Plus que nos manières dont le public est juge, dit Radiguet, importe la politesse du cœur et de l'âme dont chacun de nous a le contrôle (2). » Grâce à cette clarté les choses apparaissent comme elles sont ; en cherchant la pureté Radiguet atteignit l'élégance de l'âme. La clarté révèle l'intellectualité de l'œuvre du romancier et Massis compare cette clarté avec le désordre d'un Paul Morand. L'intelligence a un lien direct chez Radiguet avec une claire vision

(1) Massis, *op. cit.*, p. 6.
(2) *Op. cit.*, p. 31.

des choses. Et puisque le roman est une construction, ne devons-nous pas en confier la tâche à la meilleure partie de nous-mêmes, c'est-à-dire l'intelligence ?

L'œuvre doit être réaliste. Le romancier doit reproduire d'une manière vivante la réalité humaine sous toutes ses faces. Le néo-thomisme demande des romans où il se passe quelque chose, là où la vie est une aventure et un drame d'où l'homme ne devrait pas être absent. Ce réalisme sera la description de tous les réels possibles, mais une description faite par une intelligence ordonnatrice. Il sera enfin basé sur une réalité totale qui est celle de la vision thomiste.

Enfin le roman doit être objectif. Il ne doit pas être comme une photographie de la vie contingente, mais doit montrer ce qu'il y a d'objectif dans la portion de vie humaine qu'il aura récréée. Telle est l'importance de la loi des possibles dont Massis a parlé. Le roman est ainsi plus objectif que ce que nous voyons, plus réel que la réalité, car il réunit toutes les lignes possibles d'un fait et les révèle au lecteur. Ici nous avons aussi une stylisation de la réalité, dont le romancier garde l'aspect le plus vivant pour en montrer le caractère humain. Un romancier comme Bernanos peut illustrer ce réalisme objectif. Prenons par exemple son roman *L'imposture*. Il nous décrit un prêtre qui s'aperçoit tout à coup qu'il ne croit plus. L'analyse de la lutte de cette âme avec le démon, la décomposition de tout le processus est faite d'une manière telle que le lecteur a l'impression, non seulement de la réalité, mais d'une réalité dépassant la réalité habituelle, une réalité nécessaire. Tous les éléments de la personnalité de l'abbé Cénabre sont en effet montrés à nu et à vif.

Telles sont les qualités requises de l'œuvre, clarté, réalisme intégral et objectivité.

Nous avons analysé les éléments du roman et ensuite de l'œuvre considérée comme un tout. Cette conception est pour les néo-thomistes la seule acceptable et la seule qui réunisse toutes les conditions nécessaires et suffisantes de perfection. L'exposé de la théorie doit ici aussi être suivi de la défense de la théorie.

B. *La critique littéraire de la néo-scolastique.*

Voyons d'abord en quoi les romanciers non-thomistes n'ont pas réalisé toutes les exigences de la doctrine thomiste.

La première école littéraire qui reçoit les sévères critiques de Massis est l'école romantique. Les romantiques sont maitres en confusion. Ils n'appellent pas les choses par leur nom. Ils mélangent tout, ils ont mis l'homme à la place de Dieu et ont appelé l'amour humain un amour divin. Donc désordre partout et dans le style et dans les idées. Le romantisme est la cause de tous les maux existant à l'heure actuelle dans la littérature moderne, et il nous faut regarder les conséquences de ce désordre.

Comparons en effet le « monde » des romantiques et l'« Etre » thomiste. Ils ignorent le surnaturel et le naturel est seul étudié. Les plus dangereux parmi les littérateurs, amis du désordre, sont ceux qui, selon Massis, introduisent dans les personnes de leurs romans un ferment de dissolution, et par là nient l'être. De tels auteurs sont pour Massis les complices du diable en littérature contemporaine parce qu'ils désirent la destruction de la réalité. André Gide est pour Massis le chef de cette tendance. Massis essaye d'analyser la *Porte étroite*, de Gide qui, (toujours selon Massis) tend à démontrer la futilité de la vraie vie spirituelle et de la sainteté. « L'esprit malicieux lui suggère de faire un livre d'ironie, un livre de critique : la critique de l'héroïsme spirituel, de la vie intérieure, de la sainteté ; et c'est bien de l'inutilité de l'effort vers la perfection qu'il essaye de nous convaincre en nous contant l'histoire d'Alissa ». Or, dans le cas de Gide, se produit un abîme entre art et moralité. Gide est d'abord un artiste et en nous présentant le caractère d'Alissa (à propos duquel le démon voudrait le faire ironiser) il est saisi par la spiritualité de ce caractère et le décrit avec toute sa réalité possible : « Dans la mesure où il fait quelque chose il use un langage qui tient, il se plie aux lois de l'art. » Aussi le lecteur se sent-il, selon Massis, plus en présence de la vérité quand Gide décrit Alissa que lorsqu'il veut réaliser son

idée diabolique. Ainsi la vraie Forme a raison de la forme fausse que Gide voulait lui imposer. « La création artistique aurait pu l'éclairer sur cette notion de la personne humaine de l'*être* qui lui reste si mystérieux » (1). En un mot ses œuvres ne sont que dans la mesure où il est obligé de rétablir pour des nécessités d'art, nécessités organiques, positives, réelles, ces valeurs humaines morales dont son esprit discute la légitimité et jusqu'à l'existence. Massis montre le danger de personnalités telles que Gide. Elles sont le type de la littérature immoraliste, et si dans Gide la personne immoraliste est en quelque sorte rachetée (au point de vue esthétique) par la personnalité artistique il n'en est pas de même de ses disciples. Il y a là un abîme moral tragique et quel artiste Gide n'aurait-il pas été, s'il avait transposé dans le domaine métaphysique ce qu'il avait réalisé dans le domaine esthétique ?

Le second mouvement contemporain stigmatisé par Massis est l'école proustienne. Gide a conduit la dissociation dans le domaine de l'être et de là vient son diabolisme. Proust, ou plutôt les proustiens, ont apporté l'esprit de dissociation dans la psychologie du roman, puis poussant en avant, ils ont dissocié la personnalité. Seule est recréée la partie perverse et anormale de l'être humain. Pour cela la passion pour l'individuel du singulier menace l'unité de l'être humain dont l'harmonie doit être respectée. Cependant, Massis différencie Marcel Proust de ses disciples. Proust « s'il décrit les ruptures, les éclipses, les déchéances de la raison, s'il nous montre des esprits dévastés il ne porte pas atteinte à la notion générale de l'homme... Notre sentiment de la continuité est le plus fort, ... nous sommes libres dans la vie mais en ayant des buts » (2). Mais les disciples ont introduit le principe de destruction dans le royaume de la personnalité. Leurs personnages n'ont plus de centre, ils ne sont pas formés et refusent de réaliser une unité supérieure, aucun effort de concentration, mais une matière où l'esprit est sans importance. L'intelligence et la volonté de

(1) *Op. cit.*, p. 81.
(2) *Op. cit.*, p. 76.

pareils personnages n'a aucun objet. On a même l'impression, selon Massis, que le sujet cherche un moi qu'il ne peut trouver. Nous avons là la fin d'un processus de dissolution qui commença avec l'individualisme romantique. Au XIXe siècle l'individualisme essayait de mettre au centre de tout la vie des sens et de la passion. Maintenant, après avoir dissout l'univers pour n'y maintenir que la personnalité, celle-ci même est atteinte par la dissolution et se résorbe vers le chaos primitif. Nous sommes au bout du long suicide intellectuel et mental commencé au siècle dernier.

Après ces deux tendances qui sont les principales contre lesquelles s'acharne la critique de Massis, nous avons ceux qu'il appelle les artistes littéraires. C'est en somme de l'école de Barrès qu'il s'agit. Massis ne leur conteste du reste pas le droit d'écrire, mais trouve leur influence dangereuse pour le roman. Il y a en effet un grand danger pour le romancier que d'imiter ces artistes littéraires. Barrès savait évoquer un monde de sentiments et de pensées, il transposait le réel pour écrire, alors que le roman doit manifester la vérité concrète et doit saisir le réel dans ses détails objectifs. Nous avons vu dans l'analyse de la matière du roman la différence entre le langage des deux écoles. L'artiste littéraire en créant un fossé entre la langue parlée et la langue écrite rend la tache plus difficile au romancier. « C'est le réel qui conditionne l'invention du romancier, c'est l'art, c'est la notion du beau littéraire, qui chez le pur littérateur se subordonne à la matière qu'il traite, la détermine et lui impose sa forme et sa qualité. Le monde extérieur existe seul pour le premier, le second au contraire compose son univers(1). »

Enfin la dernière école critiquée par Massis est celle des auto-biographies. L'exemple typique est le *Dominique* de Fromentin. Il y a là d'abord un grand danger de paresse car on espère éviter les difficultés d'un vrai roman. Un amas de souvenirs ne constitue pas un roman. La vie doit sortir de cette subjectivité pour être réalisée dans un roman. Ensuite, dire son histoire, c'est ne dire que ce qui a effleuré à la conscience et ainsi nous n'avons

(1) *Op. cit.*, p. 24.

qu'une unité artificielle. Le seul moyen de ne pas tomber dans ce défaut ce serait de se servir de données biographiques pour les intégrer dans un roman, non en les transposant, mais en en extrayant tout le possible. Balzac en a donné un bon exemple en écrivant *Albert Savarus* à la suite d'une expérience personnelle. L'autobiographie symbolise à merveille le genre naturaliste où il ne reste plus rien d'artistique car il n'y a qu'une matière brute et aucune forme. Telles sont les critiques principales de Massis et de ses amis. Seule, pour eux, leur conception du roman est capable de répondre avec succès aux critiques et de restaurer ainsi dans une synthèse nouvelle les éléments mêmes du roman que les écoles précédentes avaient désintégré de leur vrai contexte. Ici encore la synthèse néo-thomiste se montre toute-puissante (1).

Seul un point de vue néo-thomiste peut être opposé à une conception comme celle de Gide. Seul en effet le catholicisme réalise d'une manière incomparable l'unité entre le moral et l'intellect. Seule la doctrine thomiste sait sans diminution ni violence concilier les droits de la moralité avec les exigences de l'intelligence Chez Gide nous avons vu cette rupture entre moralité et talent artistique. Pour Massis si une bonne intention ne fait pas nécessairement une œuvre d'art, un artiste manquant de moralité n'est pas un grand artiste. La même réalité métaphysique entrevue doit être exprimée dans la vie morale autant que dans la création artistique. Que prouve l'exemple de Gide qui est grand lorsque ses récits décrivent la réalité dans sa vérité spirituelle alors que son œuvre faiblit dès que son esprit satanique semble triompher ? Cela prouve pour Massis que le mal ne compose pas, selon l'expression de Claudel. En effet, pour le thomisme le mal même s'il participe du surnaturel grâce à Satan, n'est quand même pas la réalité suprême. Aussi Gide échoue-t-il quand il veut introduire dans son œuvre cette notion de mal métaphysique. Le cas de Gide, prouve donc à rebours la vérité de la hiérarchie thomiste et une seule conception thomiste de l'univers pourra

(1) *Op. cit.*, p. 38.

construire dans le domaine du roman une durable harmonie. Pour un thomiste il ne faut pas mettre dos à dos éthique et esthétique, il y a une grande unité dans l'univers, et cette unité lorsqu'elle est brisée aboutit au chaos, comme l'a montré l'exemple de la littérature que la critique de Massis vient d'analyser. Aussi, seul le néo-thomisme peut résoudre l'immoralisme gidien, par sa notion suprême de la sagesse chrétienne.

La sagesse chrétienne montre en effet que le mal n'a pas de réalité métaphysique. « L'homme pour être, pour s'épanouir selon sa nature doit demeurer dans l'ordre du bien ; s'il fait le mal il se diminue, cesse d'être soi, se prive et lors même qu'il pensait s'accroître. Ce n'est pas en tant que tel que l'être issu de Dieu est la source du mal, c'est en tant que limité, par suite en tant que non-être. En tout ce qu'il est il est bon ; bien plus, il est le meilleur des êtres créés et l'optimisme vrai doit rencontrer ici le pessimisme vrai à la hauteur de la charité divine. Seul, le jansénisme, à quoi Gide incline, veut nous faire croire que l'homme est radicalement mauvais, à tout le moins que le mal a une existence positive » (1). Au contraire le mal pour s'insinuer a besoin d'emprunter au bien certains de ses éléments. C'est ainsi que Massis explique à la fois la grandeur artistique de Gide et sa limitation dans le domaine éthique.

Le roman néo-thomiste est universaliste. Cette universalité se montre dans l'étendue qualitative du champ ontologique ouvert au romancier. Nous avons vu que Bernanos insiste sur les rapports entre l'homme et le surnaturel. Mais tandis que Bernanos insiste sur les rapports entre Satan et les hommes, Ramuz aborde la réalité mystique. C'est là le royaume de l'être que l'intelligence ne peut pas saisir immédiatement. Dans une intéressante analyse de la *Nouvelle Revue Française* (2), Marcel Caster montre que Ramuz ne saisit que les aspects extrêmes de la réalité (mystique et matérielle) alors qu'il n'en saisit pas le côté psychologique. Au milieu des apparences habituelles, Ramuz fait une psychologie « supra-

(1) *Op. cit.*, p. 78.
(2) 1928, p. 289.

normale » sans faire attention à la psychologie normale. Ramuz est ainsi le prophète d'un autre domaine de la réalité. Pour lui les choses ont perdu leurs atomes pesants, elles ont une lumière spirituelle que Caster appelle une matière astrale. *Joie dans le ciel* est cité comme le chef-d'œuvre de Ramuz (1).

Le réalisme thomiste est intégral. Nous avons vu que, pour Maritain, seul un chrétien et un mystique peut être un parfait romancier. Le catholicisme est le point de vue suprême d'où le romancier peut considérer l'univers. De là il peut tout décrire, parce qu'il est à une hauteur telle que rien ne l'atteindra. Ainsi le romancier retrouvera dans le christianisme le vrai centre que les romanciers non thomistes avaient perdu. L'art du romancier doit donc être aussi un art pour Dieu ; Dieu doit toujours être la grande réalité enveloppant toute œuvre d'art. « Le catholicisme, parce qu'il n'est pas seulement une morale, et que ceux qui le servent poursuivent une fin spirituelle et proprement divine, offre à l'artiste des ressources infinies, supérieures à toute autre conception du monde. » (2) Et c'est en ce sens que Chesterton a pu dire que « rien n'est plus romanesque que la vision catholique du monde ». La philosophie moderne avec son scepticisme ne peut pas donner à l'imagination des sources d'inspiration romanesque. « L'homme qui au contraire traverse cette forêt de doctrines qu'est le catholicisme peut toujours y découvrir des routes inconnues » (*ibid*). En plus de cela le catholicisme a un réalisme pathétique, c'est celui du choix, choix entre foi et désespoir. Ainsi une conception théologique de l'art lui apporte une grande ressource. « Ajouterai-je que la théologie, loin de les contredire, complète leur enseignement ; car ce qu'elle revendique pour la vérité, pour le bien humain, elle le revendique aussi pour la beauté, objet propre de l'art et qui a sa perfection en Dieu. Ainsi la vision intégrale de l'artiste catholique « fera nécessairement tenir

(1) Voir à ce sujet, *La joie* de Bernanos, où le grand romancier analyse dans son essence l'ordre surnaturel de la grâce.

(2) *Op. cit.*, p. 93.

une image réduite sans doute analogique, comme tout produit de la connaissance humaine, mais une image tout de même où Dieu reconnaîtra sa créature » (1). La seule condition que Massis imposera à cet art sera de le maintenir dans la dépendance de la vérité qui seule a des droits sur lui en ce qu'elle vise une fin plus haute (2).

Enfin pour Massis la théorie thomiste du roman est ultra-moderne. La guerre avait créé une solution de continuité entre les générations ; notre époque est anxieuse, inquiète, incertaine. La jeunesse moderne se demande quelle est la valeur de la vie ? tout le monde veut saisir le réel et voir son contenu. Après la dissociation de tout qui a suivi la guerre, une doctrine est nécessaire, et pour les néo-thomistes la leur est la seule qui tienne compte de tout. Seul le néo-thomisme peut conduire la jeunesse vers un nouveau classicisme à cause de son universalité et par conséquent de sa catholicité.

C. *Discussion de la doctrine.*

La théorie de Massis prête peut-être moins à discussion que les autres théories esthétiques néo-thomistes. L'analyse de la différence entre l'artiste littéraire et le romancier est très intéressante et peut-être mériterait-elle d'être plus étendue. Quelle serait alors son esthétique spéciale ? et quel est l'essentiel vers lequel il est tourné et qu'il peut le mieux façonner à sa guise ? Une analyse plus métaphysique des rapports entre l'art et la beauté d'une part, l'art et la vérité de l'autre, serait aussi désirable, car dans un passage Massis fait de la beauté l'objet exclusif de l'art et à la fin de son œuvre soumet l'art à la vérité. Il convient en effet de mieux différencier l'adéquation avec le réel qu'est la vérité avec la splendeur de la forme et peut-être Massis veut-il simplement dire que le romancier doit réaliser cette splendeur du vrai dont a parlé Platon ? Seule, la critique de Massis pourrait prêter à quelques ques-

(1) *Op. cit.*, p. 102.
(2) *Op. cit.*, p. 107.

tions. Reprenons la critique que Massis a faite de Gide, qui, comme on le voit, est décidément le grand tourment des néo-thomistes. Massis a-t-il raison en prêtant des intentions diaboliques à l'auteur des *Nourritures terrestres* ? A-t-il raison de dire dans le cas de la *Porte étroite* que Gide veut bafouer la vie spirituelle ? Nous ne le pensons pas. Gide à ce point de vue est objectif à outrance et quand il décrit un personnage il lui fait suivre sa logique interne, une fois les éléments du problème posés. Quand il décrit Alissa, s'il la décrit d'une manière qui force l'admiration de Massis, ce n'est pas que son impulsion artistique soit contre sa pensée intime, mais elle la prolonge tout simplement. Loin d'être diabolique, Gide est globaliste, pour employer une expression de la belle étude de Lalou. Il *est* chacune des tendances qu'il décrit et il faut tenir compte de ce fait pour ne pas le juger d'une manière partiale. Nous aimerions que Massis avant de porter des affirmations de ce genre se montrât plus circonspect. Une longue étude de Gide qui est à lui tout seul tout un univers, est nécessaire et l'épithète de diabolique pourrait couvrir toute une ignorance cachée.

Nous aimerions, puisque Massis en fait une exposition assez importante, une attitude plus nette sur la question de la représentation artistique du mal. Massis pose bien le non-être du mal et nous aimerions de nouveau savoir comment un non-être est capable de trouver une représentation faisant resplendir la splendeur de l'être.

Nous aimerions aussi une analyse plus détaillée de ce que Massis appelle l'école proustienne. Massis indique ses principes sans indiquer de noms pour étayer ses affirmations et il est certain que si vraiment cette école pousse à la dissociation et au « décentrement » du moi, Massis a raison d'opposer à cette tendance un classicisme qui insiste sur cette notion d'ordre si fondamentale en esthétique.

A part ces remarques, nous voudrions montrer que dans ce domaine comme dans les autres, les néo-thomistes ont une doctrine cohérente et sont des réalisateurs. Des romanciers comme Bernanos et Ramus sont des écrivains de marque et ont été reconnus

parmi les plus grands. Bernanos semble introduire dans le roman une conception tout à fait différente de ce qu'on avait vu jusqu'à présent et c'est vraiment le réalisme intégral, non un naturalisme sans portée, mais un réalisme qui place d'emblée le lecteur en pleine vie spirituelle. Les problèmes sont traités avec une vérité et une intensité vraiment pathétiques, et si la portion d'être que l'auteur a décrite dans ses deux premiers romans est le royaume des ténèbres, il a su en rendre la « forme » renversée.

Nous voudrions souligner le retour à l'objectivité réalisé aussi dans ce domaine et l'admirable accord existant dans ce domaine entre Maurras le disciple agnostique d'Auguste Comte, et Massis le néo-thomiste. Le néo-thomisme est l'annonciateur d'un nouveau classicisme qui intégrerait dans une synthèse plus large toutes les données du monde moderne. Il semble que cette réaction contre le subjectivisme du XIX^e^ siècle gagne de plus en plus toutes les sphères de la pensée.

Enfin, le dernier point sur lequel nous aimerions insister, c'est l'originalité de Massis qui veut examiner le problème de l'art du roman en fonction d'une théologie. La théologie, avec lui, sort de la sphère conventionnelle qu'on lui avait assignée. Une théologie comporte en effet une philosophie générale de l'être et cette philosophie n'a pas le droit de se désintéresser de problèmes aussi importants que le problème esthétique. Ainsi se renoue la tradition du Moyen Age, et de nouveau la théologie pourra, grâce à une conception moderne de l'objectivité, prétendre à être une science universelle, la science de l'être vue du point de vue de Dieu.

Chapitre III

Renaissance néo-thomiste et poésie.

A. *L'art poétique de la néo-scolastique.*

Les néo-thomistes traitent souvent de la poésie. Maritain dans une célèbre Lettre au poète Cocteau traita du sujet de poésie et religion. D'autre part, Claudel et Max Jacob sont les grands poètes néo-thomistes (Cocteau a renoncé au néo-thomisme depuis août 1928). Les *Positions et propositions* de Claudel contiennent l'art poétique du poète, car son *Art poétique* est plus proprement une philosophie. Max Jacob a aussi écrit un art poétique plein de suggestions intéressantes.

Quel est l'être dont la poésie va faire resplendir une forme ? Nous avons de nouveau là le domaine total de l'être aussi bien dans son aspect naturel que dans son aspect surnaturel. « Nous ne savons pas, car nous comprenons mal ce qui est spirituel, jusqu'à quelle profondeur l'art poursuit son analogie avec le surnaturel (1). » Un poème traduit souvent en mouvement et en figure une sphère supérieure et inaccessible. Ainsi la poésie a un rapport profond avec le surnaturel quoique n'y pouvant qu'y mener sans y pénétrer. Pour montrer que la poésie doit traiter de tout le domaine de l'être, Maritain cite Maurras « Poésie est théologie, affirme Boccace dans son commentaire de la divine comédie. Ontologie serait le vrait mot, car la poésie porte surtout vers les racines de la connaissance de l'être » (2). Claudel donne la même analyse de l'objet de la poésie. « L'objet de la poésie ce n'est donc pas comme

(1) Maritain, *op. cit.*, p. 161.
(2) Maritain, p. 334.

on le dit souvent : les rêves, les illusions ou les idées. C'est cette saine réalité donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés. C'est l'univers des choses visibles auquel la foi ajoute celui des choses invisibles. C'est tout cela qui nous regarde et que nous regardons. Tout cela est l'œuvre de Dieu qui fait la matière inépuisable de nos chants du plus grand poète comme du plus pauvre petit oiseau (1). »

Claudel continue en montrant que la poésie est fidèle à l'esprit de la « philosophia perennis » qui se contente des termes fournis par la réalité, qu'elle reprend la nomination de toute chose qui nous entoure, « de même il y a une « poesia perennis » qui n'invente pas ses thèmes, mais qui reprend éternellement ceux que la création lui fournit, à la manière de notre liturgie dont on ne se lasse pas plus que du spectacle des saisons ». Le but de la poésie n'est pas, comme dit Baudelaire, de plonger au fond de l'infini pour trouver du nouveau, mais au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable (2).

Cette réalité est celle de la Bible. « Quand la Bible se sert des choses créées pour désigner des réalités éternelles, elle le fait non pas pour un littérateur étourdi qui choisit au petit bonheur dans son répertoire d'images, mais en vertu d'une convenance intime et naturelle, puisque de la bouche de Dieu qui a créé chaque être en le nommant ne peut sortir rien que d'éternel (3). »

Considérons maintenant la matière proche de la poésie. Comme pour le roman ou le théâtre elle est le mot. « Les mots, les rythmes ne sont pour le poète qu'une matière. Avec eux il crée un objet qui fasse la joie de l'esprit, où brille quelque reflet de la grande nuit étoilée de l'être (4) ». Maritain a une image artistique pour parler des mots de la poésie, ils sont comme des pierres précieuses et certains sont comme des diamants aussi transparents

---

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 165.
(2) *Op. cit.*, p. 166.
(3) *Op. cit.*, p. 174.
(4) Maritain, *Lettre*, p. 24.

que lui, d'autres aussi obscurs que l'agathe. Les mots sont pour le poète ce que les notes sont au musicien, ce que Claudel appelle « une espèce soluble dans l'esprit ». C'est avec ces pierres qu'il nous faut construire un collier (1). Les mots sont aussi comme les éléments chimiques avec leurs couleurs et leurs essences ou comme les parfums qui nous font communier avec les fleurs. Il y a pour Claudel une telle richesse et une telle délicatesse dans les mots français que ce serait pécher que de ne pas s'en servir. Ainsi les mots doivent être considérés avec toutes leurs virtualités possibles. En général ils ne servent que des buts utilitaires, ils désignent des choses dont nous voulons user pratiquement, ils sont de l'or changée en menue monnaie, mais le poète, lui, doit user du mot dans sa plénitude et sa totalité.

Nous avons maintenant les éléments objectifs de la poésie, quelles seront sa forme et sa matière plus proches ? Pour connaître la forme spéciale de l'être qu'il faut faire resplendir dans la poésie, il faut se rappeler l'origine du mot poésie. La poésie c'est la création même, l'essence de la poésie c'est donc l'être considéré comme participant de la création divine. Le poète achève en effet l'œuvre de la création, il donne sa collaboration à l'équilibre divin. La poésie transcende l'art même, pour Maritain elle est ainsi l'image même de la grâce divine, « sa forme est ordre et beauté ». Notons le mot ordre qui est la forme même de toute créature. « On est toujours châtié d'oublier la transcendance métaphysique de la poésie et que si dans l'œuvre de la création le verbe a été l'art, l'esprit a été la poésie (2) ». La forme de la poésie est donc bien l'être dans toute son essence créatrice, alors que le théâtre était l'être sous sa forme dramatique et le *roman* l'être sous sa forme humaine. Dante est le grand exemple de la poésie thomiste ». Seul entre tous les poètes, Dante a peint l'univers des choses et des âmes en se plaçant non au point de vue du spectateur, mais à celui du créateur, en essayant de les situer définitive-

(1) *Op. cit.*, p. 71.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 160.

ment dans le cadre non pas du comment, mais du pourquoi en les jugeant de quelque manière (1). Il a compris que dans le monde visible nous ne voyons pas un être complet, mais selon le mot de Saint-Jacques, un certain commencement de la créature (*ibid*) ».

Si la forme directe de la poésie est la forme créatrice, sa matière plus proche encore que le mot sera le vers. Ici, Claudel nous donne une explication intéressante du vers, pour lui, le vers est la réalisation d'un certain aspect de pensée. Un vers est une idée isolée par un espace vide. La pensée humaine n'est en effet pas continue et s'exprime par battements semblables à ceux du cœur. Le vers est donc une donnée immédiate de la pensée et plus primitive que la prose. Le vers est ainsi l'expression totale d'une certaine intensité et d'une certaine tension spirituelle. L'idée est travaillée par le poète et le vers est sa forme définitive. Dans le vers, nous avons le mot et le rythme. Le rythme est un état harmonieux, il est une préfiguration de l'ordre éternel. Le rythme et la régularité des vers nous font ainsi vivre dans un monde de valeurs éternelles. Nous avons enfin la rime qui est semblable aux phares d'une côte accidentée qui se répondent les uns aux autres. Ils nous permettent de reconnaître les progrès de la pensée. Tous ces éléments doivent finalement donner une expression fidèle de la réalité entrevue par le poète. La poésie moderne est ainsi conduite vers l'objectivité, elle « cherche une expression sans mensonge, où l'esprit contraigne le mot, avec tout son poids de matière à exercer dans le monde clos du poème une signification fidèle (2) ».

Nous avons terminé l'analyse des éléments objectifs de la poésie. Examinons maintenant le poète qui en est l'élément subjectif. Toutes les facultés humaines ont un rôle à jouer dans l'élaboration du poème. Mais c'est dans le plus profond de l'âme que naît la poésie. Claudel le montre dans une merveilleuse parabole :

« Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'es-

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 171.
(2) Maritain, *op. cit.*, p. 200.

prit et l'âme. Le temps est loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. Après tout, n'est-ce pas Anima qui a apporté la dot et fait vivre le ménage ? Mais Animus ne s'est pas longtemps laissé réduire à cette position subalterne et bientôt il a révélé sa véritable nature : vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sotte, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres, il s'est appris à parler avec un petit caillou dans la bouche et maintenant quand il parle, il parle si bien que tous ses amis disent qu'on ne peut parler mieux qu'il ne parle. On n'en finirait pas de l'écouter. Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot, il lui ôte comme on dit les mots de la bouche, il sait mieux qu'elle ce qu'elle veut dire et, au moyen de ses théories et de ses réminiscences, il roule tout cela si bien que la pauvre simple n'y connaît plus rien... Mais il vient d'arriver quelque chose de drôle. Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste, ou peut-être qu'il sommeillait après dîner, ou peut-être qu'il était absorbé dans son travail, il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée, une curieuse chanson qu'il ne connaissait pas. Pas moyen de trouver ou les notes, ou les paroles, ou la clef : une étrange et merveilleuse chanson. Depuis il a essayé sournoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas. Elle se tait dès qu'il la regarde. Alors Animus a trouvé un truc. Il va s'arranger pour lui faire croire qu'il n'y est pas. Il va dehors, il cause bruyamment avec ses amis, il siffle, il touche du luth, il scie du bois. Peu à peu Anima se rassure, elle écoute, elle respire, elle se croit seule et, sans bruit, elle va ouvrir la porte à son amant divin (1). »

Cette parabole nous montre clairement le rôle primordial de l'âme. La matière et la forme de la poésie sont reçues dans l'âme. Le rôle de l'intelligence n'est pas si important pour Claudel. Selon lui, l'intelligence cherche, donne des avis, stimule, sépare, con-

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 57.

damne, réunit, divise et répand partout lumière, ordre et proportion. Dans son *Art poétique*, Claudel dit que le poète crée un état d'intelligence qui est harmonieux et intense, droit et fort. Le travail du poète est un travail de connaissance, ce que Claudel appelle connaissance, naissance avec (1). Maritain nous montre le même point de vue. Pour lui, il y a d'abord un jaillissement d'images, mais l'esprit contrôle cette activité, la sollicite et lui donne son orientation, après cela l'esprit attend les résultats, les étudie et les juge. Dans une autre de ses œuvres, Maritain cite le psaume 118 : « Intellectum da mihi ut vivam ». L'intelligence a donc un rôle organisateur et de critique.

Nous connaissons maintenant le rôle d'Animus, essayons d'analyser un peu mieux le rôle d'Anima. Quelle est la position néo-thomiste en face de l'inspiration poétique ? La poésie est l'œuvre d'une faculté poétique qui a plus de rapports avec la sensibilité qu'avec la raison raisonnante La poésie est un effet du Faire réalisant quelque chose avec des mots. L'imagination doit avoir par conséquent une représentation vivante et la sensibilité doit y répondre pour que le poète réponde par l'expression à l'impression. L'inspiration poétique a trois sens pour Claudel. Elle est d'abord une vocation « nascuntur poetae ». L'univers objectif que nous avons analysé est ouvert au souffle poétique. mais le souffle ne servirait de rien s'il n'y avait pas de charbons pour le traduire et si les charbons ne se trouvaient pas dans une disposition préalable. Dans la seconde partie de l'inspiration, les éléments détectés par Anima sont organisés par Animus. Le langage est élagué, « une sagesse secrète et froide indique ce qui porte ou non ». En un mot, la poésie ne peut exister sans l'émotion. Même l'intelligence ne fonctionne pleinement que sous l'impulsion du désir « mais » dans ce souffle il y a déjà de l'ordre et l'intelligence y est intéressée. Il y a enfin un troisième sens du mot inspiration. C'est celui qu'on a dénommé souvent *poésie pure*. « Une fois que la partie de l'âme,

(1) CLAUDEL, *Art poétique*.

ouvrière quotidienne, servile, est ainsi assujettie et occupée. Anima s'avance librement au milieu des choses d'un pas infiniment léger et rapide (1). »

Maritain appelle l'inspiration poétique une inspiration naturelle par opposition avec l'inspiration surnaturelle du saint. « Mais dans l'ordre naturel, il y a une inspiration qui, elle aussi, est au-dessus des délibérations de la raison, et qui procède, comme le note Aristote, de Dieu présent en nous. Telle est l'inspiration du poète. C'est pourquoi il est bien un homme divin. Comme le saint? non, comme le héros (2) ». Maritain montre, comme Claudel, la différence qui sépare l'inspiration poétique de la raison. « Mais si la pointe active de l'âme, cet instinct spirituel en contact avec les transcendantaux dont relève proprement la poésie n'est pas émue en nous par quelque impulsion spéciale issue de la première intelligence, la mesure de la raison restera mesquine et, ne sachant pénétrer les profondeurs ni d'en haut ni d'en bas, préférera les méconnaître (3). » L'esprit est placé, selon Maritain, entre une obscurité supérieure par excès de transparence et une obscurité inférieure par excès d'opacité. L'esprit doit être vigilant et discerner les formes qui passent sous la voûte étoilée du cœur. Nous voyons ainsi dans la théorie thomiste de la poésie l'application directe de la théorie de la « via disciplinae » que dirige la raison et de la « via inventionis » que prend Anima.

Le vrai poète doit être ensuite animé par l'amour. La poésie est réalisée dans sa perfection dans une âme animée par l'amour divin. Claudel essaye d'expliquer toute l'œuvre du Dante par la magie d'un amour transcendé. « Béatrice, pour Dante, c'est l'amour, et l'amour dans notre vie, c'est l'élément essentiel placé hors de notre pouvoir, gratuit, indépendant... A ce désir d'absolu et de nécessité qui fait le fond de la requête du poète, Béatrice oppose l'éloge de la liberté de la Grâce essentiellement gratuite d'un Dieu vivant tou-

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 90.
(2) Maritain, *Lettre*, p. 24.
(3) Maritain, *Art et Scol.*, p. 174.

jours nouveau, toujours à l'état d'explosion et de source..... C'est parce que les choses créées sont imparfaites, c'est parce qu'il y a en elles un certain manque, un certain vide radical, qu'elles respirent, qu'elles vivent, qu'elles échangent, qu'elles ont besoin de Dieu et des autres créatures, qu'elles se prêtent à toutes les combinaisons de la poésie et de l'amour. Et ces combinaisons n'ont pas de valeur absolue par elles-mêmes, il n'y a pas d'enceinte infranchissable à la grâce de Dieu (1). »

De même Maritain montre que l'amour est la règle du poète, en cela nous avons l'ordre de la charité qui transcende, comme nous le savons, à la fois l'ordre éthique et l'ordre esthétique. « Le droit amour est la règle suprême du poète qui aime son ouvrage, du saint qui aime son Dieu. Aimez, disait saint Augustin, et faites ce que vous voulez. La liberté qui fait l'unique problème, l'amour seul en donne la clef. Où est la charité et l'amour, là Dieu est. ... Cet amour ocellé d'intelligence c'est ce que vous appelez cœur. Le cœur qui marque en rouge la blancheur de la robe des ermites du désert c'est le cœur de la Vérité » (2).

En dernier lieu, il faut tenir compte dans la création poétique d'un élément physiologique. Claudel insiste sur le fait qu'il y a une relation profonde entre les vers d'une part, et la respiration et la circulation de l'autre. Le poète a en lui un métronome interne. L'iambe est la conséquence de ce battement du cœur, car il a deux temps : un temps long et un temps court. D'autre part, la matière sonore est donnée par l'air absorbé par les poumons. Nous avons là la contre-partie de l'élément matériel de la poésie que nous avons analysé dans l'étude des éléments objectifs de la poésie. La matière de la poésie était le mot (3), de même, en analysant le poète, nous trouvons un élément matériel, son cœur et sa respiration. C'est bien la vérification de l'adage célèbre « nihil est in intellectu quod prius fuerat in sensu ».

---

(1) Claudel, *op. cit.*, p. 186.
(2) *Lettre*, p. 44.
(3) Claudel, *op. cit.*, p. 1-15.

Nous avons donc analysé les éléments objectif et subjectif de la poésie. Leur synthèse sera le poème. Le passage entre l'analyse et la réalisation synthétique est la création, une vraie création comme nous l'avons vu. La forme de l'être appelée à resplendir dans le poète doit entrer dans le domaine de l'existence, recevoir un corps du mot et des règles de la prosodie. En poésie il y a aussi un drame entre ces conditions d'essence et d'existence, la création doit harmoniser ces forces divergentes en une harmonieuse synthèse. « C'est par la façon dont il métamorphose l'univers passant dans son esprit pour faire resplendir sur une matière une forme devinée dans les choses, que l'artiste imprime sa marque sur son œuvre. Pour chacune il recompose tel qu'en lui-même la poésie, le change, un monde plus réel que le réel offert aux sens (1). » C'est en cela que résidait le génie du Dante selon Claudel (2). Il a réalisé une nouvelle harmonie entre tous ces éléments et c'est là le secret de la poésie.

La création ayant été réalisée nous avons le poème. Le poème étant création par essence, il obéira à la loi de la création, il créera un univers toujours nouveau. Une éternelle jeunesse et une éternelle nouveauté sera le premier caractère de la poésie. Elle doit réaliser, selon l'expression de Maritain, un équilibre spirituel toujours nouveau. L'art se connaît toujours mieux, et ce progrès doit se voir dans le domaine poétique « c'est sous un mode entièrement neuf et difficilement prévisible que ces principes ont à se réaliser aujourd'hui (3) ».

La vraie poésie est pure. Cette loi de pureté est fondamentale. Elle doit être une pure forme réalisée dans une matière dépouillée de tout ce qui ne contient pas sa réalité propre. Alors que pour Paul Souday l'essence de la poésie consistait dans son sens rationnel et que pour son adversaire, l'abbé Brémond, « l'essence de la poésie est une réalité mystique qui souvent n'a pas de sens mais

(1) Maritain, *op. cit.*, p. 155.
(2) Claudel, *op. cit.*, p. 170.
(3) *Op. cit.*, p. 166.

est une musique intérieure (1) », pour le néo-thomiste la poésie pure est une poésie purifiée dans laquelle l'intelligence a su ordonner les données purifiées de l'inspiration.

La poésie est enfin dirigée vers Dieu. L'art du poète va vers Dieu, principe universel de toute forme. La poésie venant de Dieu retourne à lui. Placé devant la lumière de Dieu le problème de la poésie pure reprend même plus d'éclat. « La poésie rejoint la prière parce qu'elle dégage des choses, leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu. Mais en ce sens aussi elle est infiniment inférieure à la prière parce que l'homme est fait pour Dieu seul et non pas pour les choses et que s'il est excellent d'aller à Dieu par toutes les voies, cependant, la meilleure est la plus directe (2) ».

La poésie est ainsi « le ciel de la raison ouvrière. » C'est le plus spiritualisé des arts, pour Maritain, puisque pour lui elle le transcende même. Maritain ne manque pas de stigmatiser la littérature et de lui opposer la poésie. La littérature n'est qu'une contrefaçon. La poésie est à la littérature ce que la grâce est au péché. « La littérature met sur l'œuvre la grimace de la personnalité. Elle voudrait orner Dieu (3). »

Si la poésie transcende l'art, il est intéressant de considérer ses rapports avec la métaphysique et la sagesse. Nous avons déjà étudié, dans la théorie générale de l'art, les rapports de la métaphysique et de la sagesse avec les beaux-arts, il est intéressant de préciser ses rapports avec ce qui est considéré par Maritain comme le ciel des beaux-arts mêmes, la poésie.

La poésie ne doit pas être confondue avec la métaphysique. La métaphysique a pour objet le domaine du connaître, elle contemple seulement la vérité et cherche une réalité spirituelle seulement à travers l'intellect. Son domaine est la région éthérée des essences, son moyen est l'abstraction. La métaphysique jouit de

---

(1) Voir H. Brémond, *La poésie pure.*
(2) Claudel, *op. cit.*, p. 100.
(3) Maritain, *op. cit.*, p. 157.

son objet dans des régions éternelles et solitaires et trouve le plus que réel dans les signes. La poésie est du domaine du Faire. Elle trouve le spirituel dans le sensible, et par le sensible. Aiguisée par l'intelligence la poésie trouve sa réalité dans le domaine du particulier et du singulier. Elle trouve le « plus que réel » dans les choses et recherche dans tous les domaines une forme éclatante. Tandis que la métaphysique isole le mystère pour le connaître, la poésie, grâce à l'équilibre qu'elle construit, l'emploie comme une force inconnue.

Il y a de même une grande différence entre la sagesse et la poésie. Les deux ont à obéir à la loi de purification mais sur des objets différents. Toutes les deux suivent la voie étroite de l'évangile. Les deux boitent, pour employer une expression de Cocteau, car le contemplatif ayant connu la suavité de Dieu, reste faible du côté où il est appuyé sur le monde. Mais l'univers de la sagesse est un univers surnaturel. La poésie reste dans le domaine naturel à la porte du surnaturel dont elle exprime la divine analogie, tandis que la sagesse vit dans le royaume même de Dieu. Le poète est passif selon sa contrainte poétique intérieure, le contemplatif selon l'ordre du Saint-Esprit. Alors que la poésie accomplit l'œuvre de la création, la sagesse accomplit l'œuvre de la passion. La poésie réalise un paradis dans une œuvre, la sagesse une œuvre dans la vie. Si la poésie transcende l'art, la sagesse transcende la sphère naturelle. La sagesse est la grâce, alors que la poésie est une image de la grâce. Il y a donc un grand danger, soit d'identifier la poésie et la sagesse soit de les séparer de trop. Le premier danger nous conduirait à une grande confusion entre poésie et mysticisme et nous verrons dans ce domaine le péché angélique de Rimbaud ; le second ferait de la poésie une simple technique.

Etant donné ces considérations, quels seront les rapports entre la poésie et la religion ? La poésie, nous l'avons vu, a rapport avec Dieu, principe de toute forme, et annonce son ordre et sa gloire. Un péché contre la poésie ne reçoit pas de punition. La poésie prépare seulement à la grâce ; la poésie est proportionnée à un

niveau donné et est d'une essence différente. Au contraire, un péché contre la religion doit être expié. Elle est l'animatrice de toute vraie poésie. Il est difficile d'être poète, il est difficile d'être chrétien, il est doublement difficile d'être poète et chrétien. La poésie conduit à Dieu, même si elle n'appartient pas au royaume divin.

B. *Critique poétique de la néo-scolastique.*

La synthèse poétique du néo-thomisme est aussi dans le domaine poétique la synthèse supérieure. Nous avons, dans les traités qui parlent de poésie, la même attitude critique que nous avons vu dans les autres considérations esthétiques de notre travail. Elles seront aussi suivies de l'exposé des raisons pour lesquelles la synthèse néo-thomiste est supérieure à toutes les autres synthèses.

La critique néo-thomiste se tourne d'abord contre la poésie classique. Les classiques ont construit pour nos critiques des cadres existenciels trop rigides. Le contenu poétique a été soumis à tant de contraintes et de limitations qu'il en a été presque étouffé. Le classicisme français dans ce domaine a le même esprit que l'esprit de la Renaissance et de l'académisme qui suivit. Claudel est particulièrement sévère contre les lois rigides de la poésie classique. Il en voit une raison dans l'esprit français en général, le Français, pour lui, a le besoin de la nécessité, de ne rien laisser au hasard, de construire sa vie en détail à l'avance et d'une manière mesurée. Cet état d'esprit se retrouve dans la poésie classique. « La poésie française classique a ses canons comme les commandements de Dieu et de l'Eglise, elle a un caractère essentiellement gnomique et mnémotechnique... il fallait serrer les mots par une contrainte si dure que la ligne acquit l'immobilité définitive et infrangible d'une inscription lisible pour l'éternité (1) ». Quelle fut la conséquence? Il fut inutile d'essayer de faire entrer des éléments réfractaires dans la poésie comme « la fantaisie, le rêve, la passion, la

(1) *Op. cit.*, p. 21.

musique, il était plus commode de travailler sur une matière morte· » L'arrangement des mots entre eux devint un jeu purement cérébral, comme d'ailleurs l'algèbre ou les échecs. Dans une autre page Claudel compare le poète classique à un professeur de piano criant, un, deux, trois (1). La conséquence est que « notre vers classique, malgré ses mérites que j'honore, garde toujours quelque chose de grisâtre et de poussiéreux (2) ». Le classicisme conduit donc au formalisme et à la sécheresse d'un intellectualisme exclusif.

Les romantiques ont eux aussi échoué dans leur tentative de rajeunissement de la poésie. Un seul élément entre en ligne de compte pour eux, la sonorité. Claudel critique sévèrement Victor Hugo. Ses vers sont mouvement et sonorité, mais c'est tout. Le vers romantique parle plus au sens que le vers classique, mais le formalisme classique devient du verbalisme : la qualité et la densité disparaissent. Maritain, partage tout à fait le point de vue de Claudel. « Le vice d'un Hugo est de miser sur le dynamisme matériel du mot chose (3) ». Mais la principale critique de Hugo par Claudel est métaphysique. Les thèmes du romantisme, selon lui, ne composent pas et ne s'arrangent pas avec l'ensemble de la réalité. Claudel cite en exemple le thème de la révolte et du blasphème, qui fait des hommes des êtres isolés de tout l'univers. De même le thème de l'insensibilité de la nature est puéril. Enfin celui de l'univers sans Dieu, place « à la place d'un temple bien ordonné des décombres et un chaos ». Le thème de l'humanité est une idole sans substance. Enfin la poésie romantique a ses idées préférées dans l'évolution et l'infini. C'est un scandale pour Claudel « scandale pour la raison, désastre pour l'imagination qui se voit contrariée dans son ressort essentiel c'est-à-dire ce pouvoir d'ordre, de mesure et de disposition que Dieu a mis en elle à l'imitation de son Verbe créateur » (4). Le romantisme mène donc vers l'athéisme.

---

(1) *Op. cit.*, p. 61.
(2) *Op. cit.*, p. 77.
(3) *Op. cit.*, p. 291.
(4) *Op. cit.*, p. 169.

Considérons enfin la poésie moderne. Comme nous l'avons vu un mouvement se dessine depuis longtemps vers la poésie pure. Après avoir discuté du domaine existentiel de la poésie nous allons voir la critique thomiste aborder le domaine essentiel. Le mouvement de la poésie pure commença par Rimbaud que Claudel considère comme son maître. Quels sont les éléments de la poésie rimbaldienne critiqués par les esthéticiens néo-thomistes? Rimbaud fit un effort pour réaliser la poésie pure, c'est-à-dire une poésie parfaitement isolée de tout ce qui n'est pas ses lois, isolée des hommes et des choses. Il y a presque une impossibilité logique de réaliser un tel idéal. L'art risque de commettre un suicide à cause des conditions inhumaines qui lui sont faites. La conséquence fut une mortification de plus en plus grande. Rimbaud voulait réaliser la poésie dans l'absolu, la considérer comme telle. Il espérait trouver dans la poésie la solution à l'inquiétude qui le tourmentait. Ne recevant pas de réponse il se tut et sa vie eut une fin tragique. Tel est pour Maritain un merveilleux exemple de la poésie pure sans Dieu. Si un artiste veut réaliser la poésie pure il n'y a que deux issues devant lui, le désespoir ou la foi. Rimbaud échoua parce qu'il n'avait pas cherché le seul vrai Dieu. « Qu'y avait-il au fond de Rimbaud sinon cette fringale de l'absolu poétique, du pur esprit de la poésie qui souffle où il veut sans qu'on sache ni d'où il vient ni où il va ». (1). Il attendit de la poésie, au milieu d'un désespoir tragique, la solution du problème de la vie. Rimbaud commit ainsi la grande erreur d'attendre de la poésie ce qu'elle ne pouvait donner, une morale. « Arthur Rimbaud fut un mystique à l'état pur, une source perdue qui ressort d'un sol saturé. Sa vie, un malentendu, la tentative en vain par la fuite d'échapper à cette voix qui le sollicite et le relance et qu'il ne veut pas reconnaître jusqu'à ce qu'enfin réduit, la jambe tranchée sur ce camp d'hôpital, il sache (2). »

Nous avons en poésie un parallèle de la critique de la gratuité

---

(1) *Op. cit.*, p. 158.
(2) Claudel, *op. cit.*, p. 133.

de Gide dans la critique que Maritain fait de Wilde. Wilde croit que le poète est au-dessus de la morale commune, alors que Rimbaud cherchait sa morale dans la poésie. Wilde commit l'erreur de faire de la morale une dépendance de l'esthétique et là nous avons de nouveau une confusion entre le Faire et l'Agir. Après avoir fait de la poésie un moyen de la vie on fait de la vie un moyen de la poésie (1) Wilde est donc aussi diabolique : « Il était inévitable qu'il devint ce terrible instrument du diable dont la littérature moderne a pour longtemps reçu la brûlure (2). »

Tels sont les deux types de critique faits par les néo-thomistes et qui vont rejoindre la critique générale de la gratuité dans l'art que nous avons vue. Claudel a de même critiqué Mallarmé dans « la catastrophe d'Igitur », montrant que Mallarmé arrivait aussi à la formule de l'art pour rien, mais les arguments sont sensiblement les mêmes que dans le cas Rimbaud qui est le cas-type.

Formalisme, matérialisme, verbalisme, péché d'angélisme, caractère démoniaque, philosophie du désespoir ou du néant, voilà pour les néo thomistes le triste bilan de la poésie moderne. Cette situation est des plus dramatiques. Cette attitude conduit à l'inquiétude absolue et il n'y a que les deux issues que nous avons vues, le désespoir ou la grâce. Ici de nouveau le néo-thomisme nous offre sa synthèse.

La synthèse néo-thomiste. — L'idéal de poésie néo-thomiste transcende tous les autres selon ses esthéticiens. Il donne une meilleure solution au rapport de la matière et de la forme. Certes la doctrine de contrainte sur laquelle le classicisme se fonde doit demeurer, mais elle doit s'intérioriser. Il ne doit plus y avoir de contrainte extérieure et de lois externes. Cette conception de la loi intérieure à l'œuvre d'art et se développant d'une manière immanente à elle nous préservera aussi de l'anarchie des clas-

(1) Maritain, *op. cit.*, p. 162.
(2) Maritain, *op. cit.*, p. 327.

siques. La libération du joug classique était bonne, mais une loi doit demeurer.

La philosophie thomiste évitera la confusion entre éthique et esthétique faite par Wilde et Rimbaud. Nous savons que seule la sagesse chrétienne conduit à l'harmonie supérieure entre la prudence et l'art. La poésie conduit de même aux portes mêmes de l'univers de la grâce. Ainsi la conception néo-thomiste montre que la poésie n'est pas en elle-même une nourriture supersubstantielle : seule la charité peut donner cette eau vive.. Devant le diabolisme d'un Wilde et le désespoir d'un Rimbaud une seule chose demeure, la Grâce.

Seul le néo-thomisme pourra réaliser la vrai pureté dans la poésie. « L'art dépouillé et non les dépouilles de l'art » dit Max Jacob dans son *Art poétique*. Cette pureté est seule possible dans l'univers thomiste, car seul il réalise l'*art pour Dieu*. Après la désintégration de l'univers qui a suivi le romantisme, il est temps de revenir à une conception totale de notre monde et de lier ensemble naturel et surnaturel. La poésie réalisera cet idéal à sa façon. « Elle ne s'affranchira pas du langage ni de l'œuvre à faire, mais il lui faut rendre ces intermédiaires de l'âme transparents, faire de la matière à force d'attention diligente et d'abnégation un moyen de transmission qui n'altère ni ne mutile son message.. Oubliant pour adhérer à son pur objet la menteuse recherche d'une originalité toujours petite et fermée, une droiture, un instinct de désintéressement lui ouvrira le mystère de l'universalité (1). »

Nous retrouverons ainsi cette universalité du réel que nous avons vue affirmer par Claudel lorsque nous étudiions les éléments objectifs de la poésie. Le néo-thomisme a de nouveau réuni le poète à l'univers et à l'objectivité. Il lui donne un instrument plus souple que celui du classicisme, il lui montre une réalité plus profonde que la réalité romantique, et cette réalité a une densité plus profonde que celle du symbolisme. La loi de

---

(1) MARITAIN, *op. cit.*, p. 187.

l'universel a pénétré jusque dans la vie même du poète et réconcilié en lui l'éthique et l'esthétique.

Le catholicisme se fond ici encore avec l'universalisme. Le poète chétien a reçu de Dieu un univers à exprimer et tout l'univers est nécessaire non seulement pour l'inspiration mais aussi pour l'expression. Pour Maritain, un poète comme Claudel est un signe des temps, « Léon Bloy, Paul Claudel ont une importance historique incalculable. Par eux l'absolu de l'évangile est entré dans la sève même de notre art » (1). Une renaissance néo-thomiste en poésie est proche, Claudel la domine de sa haute et puissante stature. Notre but ici étant d'analyser la théorie de la poésie en fonction de la doctrine de l'art nous ne pouvons faire l'analyse des hymnes de Claudel, mais les citations que nous avons données de lui montrent assez qu'il est le chef incontesté de la Renaissance actuelle annoncée par un Péguy et par les conversions de Verlaine, de Baudelaire et Apollinaire.

« Alors les choses de l'esprit, ce que la langue des hommes ne peut pas dire, trouveront le moyen de s'exprimer, l'art ne tentera plus en vain de violer le secret du cœur, il y aura tel respect du cœur que de lui-même il quittera son secret. Ce que Rimbaud n'a pu faire, l'amour le fera. Là où le désespoir s'arrête l'humilité passera. Là où la violence doit se taire la charité parlera. L'art jonchera de rameaux le chemin du Seigneur à qui jadis une couronne de voix puériles lança l'hosanna pieux » (2).

C. *Discussion de la doctrine*

La théorie de la poésie néo-thomiste est très claire et nous n'avons par conséquent dans notre discussion que peu de questions à poser.

Nous aimerions savoir comment la poésie transcende l'art? Nous avons l'impression en lisant les livres de Maritain que la

(1) *Op. cit.*, p. 170.
(2) MARITAIN, *op. cit.*, p. 187.

poésie est pour lui le premier parmi les autres arts, mais quelle est pour lui la différence entre poésie et beaux-arts ? Est-elle aussi transcendante par rapport à ces arts spéciaux ? Il y a en effet là une conception mystique de la poésie qui devrait être mieux explicitée Que veut dire cette phrase que nous avons citée (1) où l'Esprit a été poésie alors que le Verbe était l'art ? Nous aimerions une justification de cette assertion, car, pour saint Thomas, c'est le Verbe qui était la beauté, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la *Somme*.

Une théorie métaphysique de la poésie, plus détaillée expliquant ses rapports avec la Trinité, d'une part, et avec les autres beaux-arts, d'autre part, nous paraît nécessaire. Nous ne savons pas si la poésie est un art spécial ou le premier des arts.

Nous aimerions aussi une plus forte argumentation contre le classicisme. Certes, la contrainte intérieure est une belle chose, mais faut-il pour cela exclure toute contrainte extérieure ? Nous aimerions qu'on nous fît une critique, non du classicisme dans ce qu'il a de plus formel, mais du classicisme dans ce qu'il a de plus grand et de plus beau, dans Racine. Nous avons vu la critique de Racine au point de vue théâtral, mais non au point de vue poétique, et s'il reste sans critique, cela ne justifierait-il pas, en partie du moins, les rigueurs de l'alexandrin. Nous aimerions à ce sujet reprendre l'image de Tagore dans ses *Soupirs de l'âme* où il montre qu'il y a quelque chose de commun entre les règles de l'art et celles du jeu et que de les supprimer, c'est supprimer soit le jeu soit l'art.

Enfin, nous voudrions de nouveau poser la même question que nous avons posée à propos de Valéry. La théorie thomiste de la poésie insiste encore plus que la théorie de l'art sur le tragique conflit de la poésie moderne et qui ne nous laisse que deux issues, la grâce ou le désespoir. Claudel ou Rimbaud ? Ici, nulle mention de Paul Valéry qui est reconnu par les néo-thomistes comme un grand poète. On ne le critique pas, et pourtant, il n'est que nous

(1) Voir plus haut, p. 155.

ne sachions ni néo-thomiste, ni désespéré. Pour justifier l'attitude néo-thomiste nous attendons donc une critique de Valéry ou les raisons pour lesquelles on ne critique pas Valéry.

Pour le reste, la théorie de la poésie est très séduisante. Nous ne pouvons que souscrire à son objectivisme et à son universalisme. Sa critique du romantisme, nous paraît aussi définitive, parce que faite d'un point de vue métaphysique et religieux. Il nous faut enfin approuver sans réserves cette tentative admirable qui, la première depuis longtemps, considère à nouveau le problème de la poésie du seul point de vue qu'il vaille la peine de considérer, le point de vue de l'Eternel « sub specie Dei ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous venons d'exposer une doctrine de la beauté et de l'art, nous avons vu comment ses défenseurs entendaient montrer par une critique appropriée la vérité de cette doctrine ; enfin, nous avons vu cette doctrine à l'œuvre dans trois domaines définis de la littérature. Le moment est venu de considérer avec un peu de recul cet édifice dont nous avons essayé d'esquisser les lignes principales, de voir le travail qui a été fait et le travail qui reste à faire.

Cette nouvelle philosophie de l'art se présente à nous d'une manière qui nous paraît très organisée. Elle se rattache à un système philosophique qui se prétend éternel, elle veut être ensuite à même, grâce à sa méthode critique, de juger toutes les manifestations de la pensée et l'art. Elle s'affirme enfin toujours moderne et par conséquent veut être à la base de toute vraie renaissance.

Mais si nous avons les grandes lignes de cette esthétique, si elle semble former un tout obéissant à ses lois propres, il n'en reste pas moins vrai qu'une systématisation définitive reste encore à faire. Beaucoup de questions, ne l'oublions pas, sont encore en suspens ou mal systématisées, comme la discussion de la doctrine nous l'a prouvé. Il importe de le rappeler dans cette conclusion.

Rappelons que le problème du rapport de la beauté et des transcendantaux n'a pas été résolu. Les deux écoles néo-thomistes sont en contradiction flagrante sur ce point. Une étude approfondie des rapports du beau avec Dieu considéré en soi serait désirable et cela selon la méthode objective et ontologique qui est le propre même de la méthode des disciples du Docteur Angélique. Le pro-

blème si important de la représentation en art du laid mériterait de la part de la néo-scolastique une étude et une discussion plus serrées. Y a-t-il compatibilité entre la représentation du laid et la définition néo-thomiste des Beaux-Arts ? Nous avons vu aussi que le problème si actuel de la gratuité en art n'a pu être analysé par les esthéticiens néo-scolastiques avec toute la subtilité nécessaire. Enfin, le gros problème que soulèvent les rapports entre Art et Morale n'a reçu qu'une solution idéale, celle de la sagesse qui transcende à la fois art et prudence, mais l'analyse néo-thomiste n'a pas étudié suffisamment à fond la grave question du conflit qui s'élève sans cesse entre le prudent et l'artiste. Lequel des deux a plus de réalité « sub specie aeternitatis » ? Et cela nous mène au problème des problèmes de l'esthétique religieuse : le rapport de l'art et de la grâce. Si le beau est vraiment la splendeur de la forme et une irradiation en quelque sorte de la forme pure qu'est Dieu, pourquoi l'artiste qui réalise cette forme serait-il aux portes seulement du sanctuaire ? Telles sont parmi les nombreuses questions que soulève l'étude de l'esthétique néo-thomiste, celles qui devraient être approfondies par les disciples de saint Thomas.

L'appareil critique de la philosophie de l'art de la néo-scolastique aurait souvent aussi besoin d'être plus aiguisé. Souvent les critiques néo-thomistes auraient avantage à suivre les conseils de leur ennemi Descartes sur la prévention et la précipitation. Nous avons au cours de notre étude relevé un grand nombre de critiques tout à fait injustifiées. Rappelons celles qui ont été faites de l'art classique en général et de Racine en particulier. Nous voudrions qu'un travail plus dense nous montrât pourquoi l'art classique est déjà une rupture avec le transcendant, en quoi Racine a rompu avec lui, les raisons pour lesquelles son théâtre ne serait qu'une suite de poèmes dialogués. De même, le verdict selon lequel la Renaissance (1) est condamnée sans appel mériterait des « attendus » un peu plus convaincants. La critique du jansénisme nous

(1) Nous laissons pour l'instant la Réforme de côté.

semble aussi trop précipitée. Là aussi il faudrait montrer en quoi l'esthétique janséniste est « anticatholique ». Heureuse esthétique d'ailleurs qui a inspiré un Racine et un Pascal !

En littérature moderne, un auteur a de même été étudié avec trop de prévention : André Gide. Non pas que nous désirions le défendre, mais en toute connaissance de cause il mérite mieux que les épithètes de « sinistre et de diabolique » dont il a été affublé. Là encore des travaux plus objectifs restent à faire. Nous avons même pu observer la prévention tournée en faveur d'un auteur et obnubilant le jugement dans le cas de l'éloge tout à fait démesuré du *Triomphe de saint Thomas* de Ghéon.

Ces quelques observations montrent le travail qu'il y a encore à faire en critique pour que la pensée néo-scolastique réalise l'objectivité qui devrait être sienne. Ces quelques exemples pris parmi les plus importants que nos discussions avaient révélés veulent rendre le lecteur attentif et lui faire voir que si une œuvre considérable a été faite (car l'essentiel a certes été dit), il importe qu'elle soit encore travaillée et affinée.

Si d'importants problèmes n'ont pas encore été discutés avec toute l'ampleur voulue ; si les critiques dépassent souvent leur but à cause d'une trop grande prévention ou d'une trop grande précipitation dans un jugement bien intentionné, il ne faut pas oublier ce qui a été fait de positif et il nous faut faire le point sur la réalité nouvelle qui nous a été révélée.

Nous avons d'abord un intéressant effort pour exposer d'une façon explicite une pensée implicite. Saint Thomas n'était pas un esthéticien. Le problème des rapports de la beauté et de la divinité n'occupait pas la place centrale dans sa pensée et il n'a jamais construit de système esthétique proprement dit. Mais saint Thomas était un vrai philosophe et si le système thomiste désirait embrasser l'univers dans sa totalité, il fallait qu'il y eût une certaine conception du beau et de l'art. Le grand mérite du néo-thomisme est d'avoir essayé de rassembler les textes du Docteur Angélique traitant de la beauté et de l'art et d'avoir tenté de les expliquer à la lumière même de la métaphysique thomiste. La tentative d'écrire

et de systématiser ce que le Docteur Angélique aurait lui-même écrit et systématisé s'il avait traité de l'esthétique est pour le moins une tentative qui mérite d'être suivie avec attention. On peut dire que les néo-thomistes ont semé dans la terre le petit grain d'esthétique que contenait l'œuvre de l'Aquinate et maintenant ils nous invitent à voir l'arbre puissant qui a germé de cette semence. Nous assistons ainsi à plus qu'une restauration : au développement ultérieur de ce qui n'était qu'en puissance dans la pensée thomiste. Un tel effort mérite d'être remarqué. La philosophie moderne a cru trop longtemps à la légende du sombre Moyen-Age. Les considérations néo-thomistes sur la beauté et sur l'art ont montré qu'elles procèdent d'une philosophie profonde, aussi profonde que telle philosophie moderne et aussi vivante. L'expérience néo-thomiste nous permet même d'inférer qu'il est possible d'étudier l'esthétique de tout penseur qui aura eu une vision totale et coordonnée de l'univers. Après un pareil précédent, étudier l'esthétique de tel grand philosophe ou théologien qui ne l'aurait pas exposée d'une manière didactique ne paraît plus être une gageure, mais une entreprise possible et même souhaitable.

Il nous faut ensuite insister sur l'originalité de l'effort entrepris par les esthéticiens de la néo-scolastique. Pour la première fois nous voyons de nouveau posé avec une certaine envergure le grand problème du rapport du beau et du divin, de l'art et de la religion. Ce problème exposé en Orient dans le « Sadhana » de Rabindranath Tagore est de nouveau discuté en Occident. C'est un point important que d'assister dans la philosophie religieuse actuelle à un réveil des études esthétiques. Depuis le déclin de la philosophie antique on pouvait penser que la beauté qui était un avec le divin avait été chassée de l'Empyrée. C'est donc un grand mérite pour le néo-thomisme que de chercher à établir une nouvelle esthétique religieuse qui soit en harmonie avec les principes fondamentaux de la philosophie actuelle de l'Eglise catholique. Les travaux d'un De Wulf ou d'un Maritain marquent donc une date dans les études modernes de philosophie religieuse. La philosophie religieuse moderne doit en effet traiter de tous les problèmes en

fonction de sa conception de Dieu et de l'Univers. Après la longue influence de la philosophie idéaliste et puis des pensées psychologistes et sociologistes nous voici de nouveau en présence d'un philosophe de l'Etre. Jusqu'à présent les esthéticiens français avaient trop été les spécialistes d'un problème ou des techniciens d'une phase du problème esthétique. Il nous manquait une théorie vraiment métaphysique du beau basée sur une vraie dialectique. Aussi faut-il insister sur le fait que nous sommes en présence du premier essai vraiment sérieux tendant à établir une métaphysique du beau basé sur une théologie solide. Cet essai même s'il ne réalise du premier coup la perfection, n'en est pas moins remarquable.

Nous sommes ensuite en face d'une pensée nettement *intellectualiste*. Après les courants de pensée pragmatistes et volontaristes, après la tentative psycho-analytique d'expliquer tout par l'inconscient, après l'intuition extra-intellectuelle de Bergson, on réclame de nouveau dans le royaume de la beauté et de l'art une place pour l'intelligence. L'affirmation du primat de l'intelligence dans la perception de la beauté est de la plus grande importance. La pensée esthétique est là en réaction très nette contre le sociologisme de Lalo ou le sentimentalisme de Guyau. L'étroite liaison entre la perception du beau et les facultés cognitives affirmée par le néo-thomisme continue la tradition antique et donne une arme de plus à la défense de l'intelligence. Lorsqu'ils ont fait la philosophie de l'histoire de l'art, les disciples actuels de saint Thomas ont montré de main de maître la cause de la décadence dans l'ordre artistique : le dédain de l'intelligence. La critique néo-thomiste du romantisme et du symbolisme ; en un mot du subjectivisme en art et en littérature vient ainsi rejoindre la critique si pénétrante en ces matières d'un Lasserre, d'un Seillière, d'un Maurras ou d'un Daudet. Mais chose éminemment intéressante, cette critique est faite au nom d'une philosophie respectable, au nom d'un des systèmes de pensée les mieux coordonnés. L'analyse thomiste, malgré les erreurs signalées plus haut, montre d'une manière frappante selon nous ce que devient le monde de la beauté et de l'art lorsqu'on essaye d'en ruiner le

principe intellectuel. Aucun des autres primats ultérieurs que les esthètes ou les artistes ont voulu donner soit à la raison, soit au sentiment, soit à l'émotion, soit à la sensibilité n'a pu constituer un art digne de ce nom. Le cubisme ou le surréalisme ne sont-ils pas précisément au bout de cette désintégration qui conduit jusqu'à la négation même de la personnalité ? Accueillons donc comme elle le mérite cette restauration de l'intelligence. Il semble même en effet que le néo-thomisme montre la route vers une direction nouvelle dans le domaine de l'esprit et de l'art. Nous assistons à l'heure actuelle en littérature et en art au début d'une réaction en faveur de l'intelligence. Les noms des critiques cités plus haut en font foi et ne faut-il pas y joindre celui de Valéry ? mais aucun de ces efforts n'a derrière lui un système philosophique aussi puissant et aussi riche de traditions que la néo-scolastique.

On pourrait craindre un intellectualisme excessif mais le rôle de l'intelligence dans la perception du beau à partir du sensible fait voir qu'il s'agit là d'une intelligence en contact permanent avec le concret. La théorie si originale de l' « habitus » de l'artiste vient montrer qu'une disposition préalable de l'intelligence et de l'âme est nécessaire pour rendre possible la réalisation d'une œuvre d'art. Cette conception vient au moment voulu. L'époque moderne souffre trop de l'individualisme effréné de l'artiste. Celui-ci a trop tendance à se considérer comme un prophète ou un demi-dieu. Il a désappris l'humilité. A ce point de vue l'esthétique néo-thomiste est comme un rappel à l'ordre (1). L'artiste doit s'effacer devant la grandeur de son art, comme celui-ci doit s'effacer pour chanter la gloire de Dieu. Combien n'a-t-on pas raison de citer en exemple les humbles artisans du Moyen Age dont nous ne savons plus les noms ? Il importe aussi de réagir contre les conceptions « démocratiques » de l'art. La société moderne croit trop qu'elle peut faire apprendre n'importe quoi à n'importe qui. Or l'habitus est un don de Dieu, l'artiste appartient donc à une certaine élite, il doit être à sa place définie comme ses frères : le théologien, le

(1) FUMET, *op. cit.*, p. 92 et 175.

savant et l'artisan, il n'en conservera pas moins une grande originalité propre que personne ne pourra lui enlever. Applaudissons enfin comme conséquence de la théorie de l'habitus à la condamnation des arts industriels. Combien Maritain et Denis ont raison de s'emporter contre le prétendu art des objets religieux !

L'artiste doit obéir à l'objet de son art et l'objet des Beaux-Arts est la réalisation de la beauté. L'esthétique néo-thomiste est avant tout une esthétique *objective* (1). Maritain se place aux antipodes de Benedetto Croce dont l'influence en ces matières a été si importante. La synthèse néo-thomiste est plus large que la synthèse crocéenne. Elle a fait franchir au subjectivisme un pas décisif, celui qui mène dans la région de l'objectif.La beauté est plus que toute projection possible d'une certaine activité spirituelle dans un monde idéal qu'il soit statique ou dynamique. La beauté est une réalité existant au-delà de nos processus mentaux, une réalité qui détermine la vision de notre intelligence et qui n'est pas déterminée par elle. La révolution copernicienne dans le domaine esthétique entre dans le royaume du passé et de nouveau la pensée humaine conçoit un monde qui lui impose son objectivité. Et cette objectivité est spirituelle, car partout où il y a forme et partout où cette forme s'accompagne de splendeur il y a beauté C'est cette forme que l'intelligence de l'artiste doit découvrir et c'est elle que son art doit révéler en en conservant intacte la splendeur. Comme on est loin du néo-hégélianisme avec sa théorie de l'esprit créateur et de la beauté et de l'art ! L'art devient une façon originale de nous révéler une objectivité spirituelle, l'artiste découvre plus qu'il n'invente (2). Au lieu d'être une sorte d'entité tirant comme une araignée ses fils d'elle-même, pour les appliquer sur une chose en soi inconnue et irrationnelle,l'esprit humain apprend de nouveau à rechercher une communion renouvelée avec l'univers qui l'entoure, non une communion mystique, mais une

---

(1) Voir à ce sujet l'intéressante préface de R. D'HARCOURT, dans *L'esprit de la liturgie* de Romano GUARDINI.

(2) FUMET, *op. cit.*, p. 139 et 267.

communion lucide dont l'œuvre d'art n'est qu'une manifestation et qui révèle la gloire d'un Dieu personnel et aimant. La rupture entre le moi et l'objectivité dont parle Denis était un fait. Le néo-thomisme est en France la première philosophie qui ait à nouveau « ouvert la porte sur l'objet » pour employer une expression de l'auteur de *Théories*. L'art même du Moyen-Age n'est-il pas une confirmation éclatante de l'objectivité thomiste ? Il est débordant de l'intuition d'une réalité spirituelle qui transcende la nôtre et dont il a su exprimer la splendeur dans la musique grégorienne,dans les peintures des primitifs ou encore dans ces Sommes esthétiques de l'époque que sont les cathédrales.

Cette objectivité est fondée sur un vigoureux système de théologie. Pendant trop longtemps l'art était considéré soit comme une simple réalité subjective ou comme la seule réalité possible. Trop longtemps on a fait d'art et religion des ennemis. Léon Bloy,quoique très proche de la Renaissance néo-thomiste, voit encore un principe diabolique dans l'art.Le néo-thomisme montre avec juste raison que l'art doit être au service de Dieu comme toutes les autres pensées et activités humaines. La place faite à l'art entre les vertus spéculatives d'une part, et la prudence de l'autre, est très élevée, elle doit l'être puisque la beauté est la splendeur des transcendantaux. De cette manière en philosophie de l'art comme dans la métaphysique du beau, le néo-thomisme laisse à l'art son originalité tout en l'intégrant dans la grande hiérarchie qui constitue sa synthèse. « L'art pour Dieu » nous paraît être une formule très profonde. Elle nous montre que si la beauté vient de Dieu l'art doit revenir à Lui. Elle devrait rallier tous les chrétiens désireux, comme le psalmiste de chanter cette gloire de Dieu qui doit être la fin même de l'art.

La philosophie de l'art de la néo-scolastique aboutit enfin à un dernier résultat. Elle éclaire d'une manière nouvelle et saisissante tout l'art catholique. Si l'on considère d'une part la manière dont l'esthétique du Docteur Angélique a été rendue explicite et si l'on essaie de comprendre d'autre part l'esthétique qui se dégage de la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art du Moyen-Age et de

l'art catholique, on ne peut s'empêcher de constater la grande harmonie, l'identité même de ces deux conceptions. En effet, l'essence de la beauté réside dans cette notion de splendeur que nous avons analysée. La splendeur, lumière surnaturelle, ne peut elle pas nous expliquer admirablement dans toute leur spécificité la beauté des peintures des primitifs, les sculptures des cathédrales, le chant grégorien et voire la musique de Palestrina. D'autre part, est-ce qu'une vie comme celle de Saint François d'Assise ne rayonne pas de la même splendeur ? Encore à l'heure actuelle, la ville du Saint semble baignée et comme spiritualisée par cette splendeur surnaturelle. Il y a donc harmonie profonde entre les philosophes d'une époque et son art le plus profond. L'esthétique néo-thomiste ouvre un chemin très original à la critique d'art. Au lieu de s'enfouir dans des travaux historiques sans fin, n'y aurait-il pas un moyen nouveau d'expliquer d'une manière profonde l'art d'une période donnée ? Ce serait d'étudier la philosophie de l'art des penseurs de la même époque et de la même famille spirituelle, l'explication profonde se trouvera plutôt là que dans la pensée même des artistes qui sont souvent tout à fait dépourvus de sens philosophique et même esthétique. Et une fois cette étude faite, la vision artistique de l'époque donnée serait tout à fait renouvelée. L'esthétique religieuse telle qu'elle a été comprise par la néo-scolastique indépendamment de toute son originalité métaphysique que nous venons encore de résumer peut devenir une source profonde de lumière pour les historiens de l'art chrétien. Les primitifs, les cathédrales, les « mystères », le chant grégorien, et plus près de nous les peintures de Maurice Denis, le théâtre de Ghéon, les chants de Claudel, tout cela obéit à une esthétique qui est en accord profond avec la *Somme Théologique* du Docteur Angélique.

Quelle doit être, pour terminer, l'attitude de la théologie protestante devant l'esthétique de la néo-scolastique ? Lorsque au début de cette conclusion nous avons parlé des jugements inconsidérés de la critique néo-thomiste, nous avons volontairement laissé de côté un dernier examen de l'attitude à notre égard des

esthéticiens de la néo-scolastique. Rappelons leur grande partialité. Alors que Maritain ignore tout simplement le protestantisme quand il parle d'art, ou du moins, n'y fait que de lointaines allusions ; son disciple Baty a mené une charge à fond contre Luther et Calvin. Aux historiens la tache facile de les disculper d'injures trop gratuites qui les ont accablés. Notre tâche n'est pas de faire la polémique elle-même, mais en tout état d'objectivité de signaler les mauvaises directions prises par la critique néo-thomiste et d'inviter les spécialistes à les redresser. Il est facile d'accuser le protestantisme de mépriser l'art. C'est un adage tellement répandu que même certains protestants feignent d'y croire. Nous voudrions cependant faire une rapide mise au point. D'abord à l'époque de la Réforme n'y eut-il pas une magnifique renaissance musicale dans le protestantisme ? Les psaumes réformés et les chorals luthériens en font foi. Le protestant Jean Goujon n'a-t-il pas été un des grands artistes de la Renaissance avec Bernard Palissy ? Les Dürer et les Rembrandt ne sont-ils pas des protestants ? Ensuite, au XVIII^e^ siècle, est-ce que la plus pure figure de l'art n'était pas le protestant Jean Sébastien Bach ? (le seul artiste protestant que Maritain semble d'ailleurs apprécier). N'oublions pas non plus les persécutions innombrables dont les protestants furent victimes et qui les empêcha de créer les chefs-d'œuvre artistiques qu'ils auraient sans doute créés sans cela. Nous aimerions que les néo-thomistes nous prouvassent un peu mieux que par de gros arguments le contraire. Ne leur en déplaise, il y a un art protestant, une matière artistique dans les productions des protestants. Il y a une pensée et une méthysique, donc une esthétique protestante.

Le néo-thomisme nous en fournit lui-même la preuve. Baty n'a-t-il pas affirmé que l'esthétique à laquelle obéit le théâtre de Racine est anticatholique, or elle est chrétienne et cette esthétique ne doit pas être loin de l'esthétique protestante puisqu'elle obéit aux lois esthétiques du jansénisme, si proche du calvinisme, et quel éloge détourné de l'esthétique protestante si elle peut se réclamer du Maître incomparable de la tragédie et de la poésie française !

Avec la métaphysique thomiste élargie d'une part, et l'art chré-

tien d'autre part, les penseurs néo-thomistes ont réussi une synthèse originale où la métaphysique du beau et de l'art vient tout naturellement projeter une lumière nouvelle sur les réalisations artistiques, soit du Moyen-Age, soit de la renaissance néo-thomiste actuelle. Ne serait il pas possible aux protestants de réaliser un travail analogue? Telle est la suggestion que nous sommes tentés de faire. Ce travail serait double à nos yeux. D'une part, étudier la métaphysique et en extraire d'une façon explicite, l'esthétique implicite qui doit y être contenue : ceci serait le travail de la philosophie religieuse protestante. Ensuite étudier les grands artistes protestants et éclairer leur œuvre avec les principes découverts dans la première étude. Toute la critique d'art pourrait être renouvelée de ce chef. Après l' « ordre esthétique catholique » que nous venons d'apercevoir sous son aspect métaphysique et dialectique, nous verrions se dessiner à nos yeux «l'ordre protestant». Quelles conclusions ne tirerait-on pas de la comparaison de ces deux ordres qui, tous deux, se réclament d'une source commune, comme l'ordre dorien et l'ordre ionien ont, eux aussi, la même source hellénique commune.

La théologie protestante doit en effet selon nous ne se désintéresser d'aucun problème et doit s'attacher à les considérer sous le seul angle qui soit proprement théologique. Le point de vue de l'objectivité, autrement dit non seulement « sub specie æternitatis », mais « sub specie divinitatis ». « Messire Dieu premier servi », était le mot d'ordre de Jeanne d'Arc et de Jean Calvin. La tâche de la théologie protestante sera d'établir son esthétique religieuse propre et fondée sur la conception calvinienne de la Gloire de Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

Saint Thomas d'Aquin. — Œuvres complètes et en particulier : Summa theologica ; Summa contra Gentes ; Beati Dionysii De divinis nominibus ; Sententiae ; De Veritate ; Commentaire des Psaumes ; Commentaire d'Isaïe ; De pulchro et bono. (?)

Mercier (Cardinal). — Cours de philosophie. Louvain.

— Du beau dans la nature et dans l'art (*Revue néo-scolastique*, 1894).

De Wulf (Maurice). — Les théories esthétiques de saint Thomas (*Revue néo-scolastique*, 1896).

— Histoire de l'esthétique (*Revue néo-scolastique*, 1908).

Sentroul. — La vérité dans l'art (*Revue néo-scolastique*, 1908).

Thierry. — Qu'est-ce que l'art (*Revue néo-scolastique*, 1898).

Legrand. — L'immoralité dans l'art (*Revue néo-scolastique*, 1906).

Pègues. — Aperçu de philosophie thomiste. Paris, Blot, 1927.

Garrigou-Lagrange. — Les perfections divines. Paris, Beauchesne, 1924.

Stöckl. — Lehrbuch der Esthetik Mayence, 1892.

Maritain (Jacques). — La philosophie bergsonienne. Paris, 1913.

— Lettre à Cocteau Stock, Paris).

— Art et scolastique. Rouart, 1920.

— Theonas. Nouvelle librairie nationale, 1921.

— Antimoderne (*Revue des Jeunes*, 1922).

— Eléments de philosophie. Téqui, 1923.

— Réflexions sur l'intelligence et sa vie propre. Paris, Nouvelle librairie nationale, 1924.

— Trois réformateurs. Plon, 1925.

— Saint Thomas apôtre des temps modernes (*Revue des Jeunes*, 1922.)

— Chronique du Roseau d'or, 1928.

Mölsdorf (V.). — Die Idee des Schonen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquino. Iena, 1891.

Fumet (S.). — Une autre idée de l'ordre (*Chroniques du Roseau d'or*. Plon).

— Le procès de l'art. Paris, Plon, 1929.

Maurice (Denis). — Théories 1890-1910. Paris, Rouart.

— Nouvelles théories. Paris, Rouart.

Claudel (Paul). — Œuvres complètes, voir spécialement : L'art poétique (*Mercure de France*, 1915) ; Positions et propositions (*Nouvelle Revue française*, 1928) ; L'annonce faite à Marie (*Nouvelle Revue française*, 1919) ; Les grandes odes (*Nouvelle Revue française*, 1919).

Jacob (Max). — Art poétique.

Cocteau (Jean). — Lettre à Maritain (Stock).

Lasserre. — Les chapelles littéraires (*Mercure de France*).

Brillant (Maurice). — Esthétique du théâtre. Paris, Bloud et Gay.

Baty (Gaston). — Le masque et l'encensoir. Bloud et Gay.

Ghéon (Henri). — Le comédien et la grâce. Paris, Plon-Nourrit.

— Le pauvre sous l'escalier (*Nouvelle Revue française*).

— Le triomphe de saint Thomas. Plon.

Massis (Henri). — Jugements. Plon.

— Réflexions sur l'art du roman, 1927.

Bloy (Léon). — Belluaires et porchers. Stock, 1928.

Bernanos. — Sous le soleil de Satan. Plon.

— L'imposture. Plon.

— La joie. Plon.

Radiguet (Raymond). — Le bal du comte d'orgel.

D'Harcourt (Robert). — Préface à l'esprit de la liturgie de Guardini. Paris, 1929.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Beauté, Art et Néo-Scolastique.

CHAPITRE I. — Les sources thomistes de la philosophie de l'art.. 9
A. Idée de Beauté 9
B. Notion d'Art 19

CHAPITRE II. — La doctrine esthétique néo-thomiste 28
A. La doctrine de la Beauté 28
B. La théorie néo-thomiste des Beaux-Arts 39

DEUXIÈME PARTIE

Esthétique néo-scolastique et philosophie.

CHAPITRE I. — La critique esthétique de la néo-scolastique 55
A. Critique de l'esthétique antique..... 55
B. Critique de l'esthétique moderne 57
C. Critique de l'art classique 68
D. Critique de l'art romantique 72
E. Critique de l' « art pur » 74

CHAPITRE II. — La synthèse néo-thomiste 76
A. Universalité du beau 76
B. Le réalisme intégral de la néo-scolastique 83

CHAPITRE III. — Discussion de la doctrine néo-scolastique 93
A. Le Beau et les transcendantaux 93
B. L'essence des Beaux-Arts 103
C. Art, gratuité et Morale..... 107
D. La hiérarchie des arts 110

TROISIÈME PARTIE

Néo-scolastique et Littérature.

Chapitre I. — La Renaissance néo-thomiste et le théâtre 117
A. La doctrine du théâtre. 117
B. La critique dramatique de la néo-scolastique 124
C. Discussion de la doctrine 132

Chapitre II. — La Renaissance néo-thomiste et le roman 138
A. L'Art du roman 138
B. La critique littéraire de la néo-scolastique 144
C. Discussion de la doctrine 150

Chapitre III. — La Renaissance néo-thomiste et la poésie 153
A. L'art poétique de la néo-scolastique 153
B. La critique poétique de la néo-scolastique 164
C. Discussio p de la doctrine..... 169

Conclusion générale 173

Bibliographie 185

1497. — Imp. Jouve et Cie, 15, rue Racine, Paris. — 12-31

ERRATA (1)

Page 4, ligne 6 :
lire : nous avons donc affaire non à une exhumation.

Page 6, ligne 14 :
au lieu de : nos sources. « L'information, *lire* : nos sources : « l'information.

Page 12, dernière ligne :
au lieu de : Un bel objet, l'objet, *lire* : Un bel objet est l'objet.

Page 13, ligne 6 (notes) :
au lieu de : nao, *lire* : nam.

Page 13, ligne 12 (notes) :
au lieu de : pro prie, *lire* : proprie.

Page 13, ligne 16 (notes) :
au lieu de : qui etetur, *lire* : quietetur.

Page 13, ligne 18 (notes) :
au lieu de : cogno scitivam, *lire* : cognoscitivam.

Page 14, ligne 12 (notes) :
au lieu de : sent, *lire* : Sent.

Page 17, ligne 22 :
au lieu de : visio, *lire* : vision.

Page 21, ligne 8 (notes) :
au lieu de : necessaria ars, *lire* : necessaria, ars.

Page 22, ligne 1 :
au lieu de : L'ar, *lire* : L'art.

Page 22, ligne 9 (notes) :
au lieu de : per quas, *lire* : per quae.

Page 23, ligne 10 (notes) :
au lieu de : Requiri retur, *lire* : Requiriretur.

Page 23, ligne 13 (notes) :
au lieu de : sedsolum, *lire* : sed solum.

Page 24, ligne 5 (notes) :
au lieu de : oinn, *lire* : non.

Page 25, ligne 5 :
au lieu de : auons, *lire* : avons.

Page 25, ligne 7 (notes) :
au lieu de : cognitioartis, *lire* : cognitio artis.

Page 26, ligne 29 :
au lieu de : une dernière question Comment, *lire* : une dernière question : comment.

Page 28, ligne 21 :
au lieu de : Saint-Thomas; mais, *lire* : Saint-Thomas, mais.

Page 31, ligne 10 (notes) :
au lieu de : communicatio nem, *lire* : communicationem.

Page 36, ligne 24 :
au lieu de : d'une formé, *lire* : d'une forme.

Page 37, ligne 6 :
au lieu de : l'ouie, *lire* : l'ouïe.

1. Par suite d'un malentendu entre l'imprimeur et l'auteur il a été impossible d'éliminer les erreurs suivantes. Nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous en excuser.

Page 39, ligne 13 :
au lieu de : la nature à travers, *lire* : la nature, à travers.

Page 43, ligne 4 :
au lieu de : nons, *lire* : nous.

Page 46, ligne 18 :
au lieu de : l'œuvre. » Les règles, *lire* : l'œuvre. « Les règles.

Page 46, ligne 23 :
au lieu de : sensuel (4)., *lire* : sensuel » (4).

Page 58, dernière ligne :
au lieu de : Leibiniz, *lire* : Leibniz.

Page 59, ligne 19 :
au lieu de : idéalique, *lire* : idéaliste.

Page 62, ligne 18 :
au lieu de : éteindre, *lire* : étreindre.

Page 67, ligne 24 :
au lieu de : nterdite, *lire* : interdite.

Page 74, ligne 7 :
au lieu de : ingérente, *lire* : inhérente.

Page 75, lignes 2 et 3 :
au lieu de : suicuide, *lire* : suicide.

Page 75, ligne 22 .
au lieu de : la « volupté », *lire* : la volupté ».

Page 84, ligne 31 :
au lieu de : 'ethnique, *lire* : l'éthique.

Page 86, ligne 17 :
au lieu de : subies, *lire* : réalisées.

Page 139, ligne 8 :
au lieu de : traités, *lire* : traits.

Page 147, dernière ligne :
au lieu de : une seule conception, *lire* : seule une conception.

Page 152, ligne 10 :
au lieu de : dans ce domaine, *lire* : ici.

Page 155, ligne 12 :
au lieu de : l'or changée, *lire* : l'or changé.

Page 155, ligne 30 :
au lieu de : thomiste ». Seul, *lire* : thomiste. « Seul.

Page 158, ligne 29 :
au lieu de : désir « mais » dans, *lire* : désir mais dans.

Page 160, ligne 31 :
au lieu de : prius fuerat, *lire* : non prius fuerat.

Page 166, ligne 30 :
au lieu de : sur ce camp, *lire* : sur ce lit de camp.

Page 167, ligne 18 :
au lieu de : les néo thomistes, *lire* : les néo-thomistes.

Page 169, ligne 4 :
au lieu de : poète chétien, *lire* : poète chrétien.

Page 182, ligne 5 :
au lieu de : la tache, *lire* : la tâche.

Page 182, ligne 27 :
au lieu de : méthysique, *lire* : métaphysique.

Page 185, ligne 29 :
au lieu de : Schonen, *lire* : Schönen.

Page 188, ligne 14 :
au lieu de : Discussio p., *lire* : Discussion.